

العدد الخامس
السنه الاولى - كانون الثاني ١٩٧٢

المسرح والسينما

مجلد
الاداءة
التلفزيون

مصادر دراسة المسرحية في العراق
المسرح العالمي والتجربة المحلية
الشرقية من الحكمة الى التراكبات
المسرح الغربي الى اين يتجه ؟
دراسة في جماليات السينما الغربية
تاريخ السينما الفصل الثالث

بقايا التجربة

مسرحية شعرية في اربعة فصول



٥- فكتة ٢٠٠٠
٦- مسرحية

في سطور... اول اسمع ان الخلقه القويه...

المجلة
السنوية
9

٤٠٠ مجلة الآداب والعلوم والفنون

محمد سعيد الصبحي

کارهای دیگر

Figure 1. The study area.

العمامة للإمام والقادرين

TABLE 1

م النسخة - فلسا

جامعة بغداد في العراق

القلاف الاول والاخير
تصوير، عمري الوهاب

محتويات العدد

١١	التجربة الفنية - قاسم محمد
١٢	حركة مرشاني - الدكتور اكرم فاضل
١٣	صوت نقود وتطور الاوبرا - ترجمة غانم محمود محيي الدين
٢٢	المسرح الانجليزي المعاصر الى أين - سامي عبد الحميد
٢٠	المهارة او المسرحية الهزلية - الدكتور كمال تاجر
٣٦	الطريقة أم الجنون - بقلم روبرت لويس - ترجمة يوسف عبد المسيح شرو
٤٤	المسرح الغربي الى أين يتجه - ترجمة عرفان سميد
٤٨	الشريعة في ندوة المسرحية لجمعية الفنانين - محمد الجزائري
٥١	بقايا التجربة مسرحية شعرية - منلى صالح
٥٨	أشياء من قاج الممثل وملاحظات أخرى - عزيز عبد الصاحب
٧٤	مخرجون عالميون - وليم وايلر - صباح الزبيدي
٨١	دراسة في جماليات السينما الغربية - بقلم غاييمسان - ترجمة عبد الهادي الراوي
٨٦	فن جديد - التطورات التي حصلت في ألمانيا وروسيا وفرنسا - ترجمة مجيد ياسين
٩٥	شعريات المسرح - اعداد رياض قاسم
١٠٣	وثائق دراسة المسرحية العراقية - احمد قياض المجرعي

المسرح العالي والتجربة الحية

بقلم
قاسم محمد

على ضوء الفهم بأن الاختلاف قسم محدد في مواسم دورية بداية انطلاق على عشر أعمال مسرحية حسب آخر التجهيزات للمسرح العالي .
وقد حضر - المسرح والسينما - بوضوح في علامة مشاهدات وانطباعات تلك الأعمال ، كما أوضح في موضوعه تلك الإشارات التي
يمكن أن تضيء إلى حديث عن تلك العلاقة بطولها التي لمجال المسرح وما يترتب عن ذلك من علاقات .

وكل يوم أمام أعين الآخرين .

في انكلترا . بلد المسرح العتيق ، تعتبر عروض المخرج بيتر بروك ، بمثابة تجارب مسرحية حيوية ودائمة . إلى جانب تجارب بروك التي أصبحت قانونا . إن أي مسرحية شكسبيرية يزعم مخرج أو فرقة تقديمها ، يجب أن تحتوي على التجربة والإثبات فائدة تقديمها . كذلك لا يكف جيس روز - إيفانز - مخرج ومؤسس نادي حاستيد المسرحي المعروف بكونه معبلا مسرحيا تجريبيا منذ الحرب العالمية الثانية ، لا يكف روز - إيفانز فيؤسس مجددا فرقة مسرحية تجريبية تعرف في انكلترا باسم - مسرح رقم اثنين - هذه الإشارة تقودنا إلى أن أشهر مسارح العالم في الوقت الحاضر هي تلك الفرق والمسارح التي يقودها مخرجون مجربون - تجريبيون - تقسم عروضهم المسرحية بالبحث التجريبي والابتكار . ففي إيطاليا نجد فرانكو زيفريللي وفي بولندا ، جروتوفسكي ومعمله المسرحي الشهير ذو الشلالة عشر صفا من الكراسي . وفي فرنسا هناك أرتود وخلقه المجدد للفرض المسرحي .

وفي نيويورك المسرح الحي . كذلك تجارب - الدراما والكوميديا - في موسكو والتي يقودها ويشرف عليها يوري كويموف . هذه التجارب التي تعود إلى الأذهان ما كان للمسرح السوفيتي من طليعية ومن أثر على المسرح العالي . في مطلع القرن العشرين ، متذكرون تجارب مير هولند ومسرحه الثنائي ، (أنايروف والمسرح التركيبي ، فاخاتكوف ومسرح الواقعية الخيالية ، ستانيسلافسكي ومسرح الممثل المعيد للتجربة الشعورية الإنسانية) . وهذه التجربة المسرحية

اعتقد أن المسرح العالي لا يكف يوما واحدا ، عن البحث والتجريب الأدب السداسي . ويروج احتفالية يتلون فيها يسود علاقات الفنانين المسرحيين في صحتهم وعملهم وتجاربهم . فمجد مطلع القرن العشرين وكانوا المسرح يقومون باقتحام المجهول في المسرح . إن أهمية التمرين المسرحي لدى (فاخاتكوف) تكمن أساسا ، في القيام بتجربة جديدة كل يوم . إن فاني ، كممثل ، إلى التمرين وكذلك أت في الحديث - كي تستطيع أن توفقه من جديد



فاخاتكوف



بيتر بروك

- مارتا جرام - و - ألوين نيكولاس - في أمريكا - حيث انهما يترقآن نوعا جديدا من التعبير المسرحي الرقص حيث التعاون بين فنون الرقص والدراما والنحت والرسم والموسيقى ، مؤكدين بذلك على وحدة الفنون وقيمتها التعبيرية . جميع هذه التجارب انما تركز على البحث في القيم التحليلية والتعبيرية وايجاد وسائل توصيل جديدة في فن الممثل وفن المخرج شكلا وموضوعا ومستخلصة بالتالي عناصر الكشف والابتكار والاضافة .

الى جانب التجريب - التحليل - و - التكنيكي - في فن الممثل وفن المخرج وطراز العرض المسرحي ، هناك تجارب اخرى لا تهتم بالجانب التحليل والتكنيكي وانما بالجوانب الموضوعية والفكرية وتعطيها اهمية اكبر متغلة من المسرح اضافة الى صفته الفنية . وسيلة لا يصل افكارها السياسية والفلسفية الى اكبر عدد ممكن من الناس . توجد هذه الوجة في أمريكا حيث المسرح الحي ، والمسرح المفتوح ، ومسرح خارج ، بروكواي ؟

براي ولا اكف حتى في المسرح العربي وظروفه غير الطبيعية

حيث نرى محاولات الجزائريين فيما يسمى بـ - ما قبل المسرح - التجربة المعتمدة على الاساطير والحكايات الشعبية الجزائرية المطروحة مجددا من وجهة نظر العصر وتكتيك مسرحي حديث . ثم مسرح المقهى في القاهرة ، حيث قام ليف من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية بتجربة مسرحية حية في إحدى أشهر مقاهي القاهرة الشعبية ، مشركين رواد المقهى مباشرة في عرضهم المسرحي . وفي بيروت نرى تجارب انطوان ولطيفة ملتقى . ثم تجربة المخرج يعقوب شدراوى في مسرحية - اعرب ما يلي - التي جمع مادتها من نتاجات عدة مؤلفين وشعراء . وتجاربنا في بغداد . في فرقة المسرح الفني الحديث في مسرحيات حكاية الرجل الذي صار كلبا ، الخرابة ، حكاية صديقنا بانجيتو كوزاليس الذي شعر بنفسه مذتبا عندما انتشر وباء الطاعون في جنوب افريقيا - الاخراج كان لقاسم محمد ، سامي عبد الحميد ، صلاح القصب .

وفي مسرحية - بيت ابو كمال - الفرقة المسرح الشعبي - من تأليف واخراج بدرى حصون فريد ، رأينا مدخلا تجريبيا في عرض المسرحية الشعبية العراقية ولا يمكن تجاوز اخراج عبدالوهاب الداني لمسرحية - البيت الجديد - لتورالدين فارس دون منحها الطابع التجريبي المحلل . اكل هذه التجارب انما هي غزوات مغلصة في سبر عوالم جديدة في المسرح ساعية الى تخلصه من التمسك بالرخيصة ، والايهام السمج ، والوعظ السطحي .

ربما كانت الصفة الغالبة على التجارب في المسرح العراقي انما ما تزال محددة ، لكن التجارب في المسرح العالمي تنتشر في المسرح السعودي ، كذلك في المسرح الاورالي - عند مخرج الاوبرا فلزنشتاين ، في مسرح كوميته اوير في المانيا الديمقراطية ، حيث الاوبرا في نظر فلزنشتاين لا تعتمد على الموسيقى والغناء فحسب ، بل ان الغنى يتمتع بخاصية الممثل الدرامي الى جانب خاصية للموسيقى والغناء ، على العكس مما في الاوبرا التقليدية - .

كذلك في مسرح الرقص تسود التجارب بشكل عنيف ، حيث خرجت البالية من اطرها التقليدية والاسطورية ، الى عالم الفكر والدراما والتراجيديا الاوسع والاعمق - هاملت ، عطيل ، روميو وجوليت ، كازم - في روسيا - ملحمة كلكامش - في هولندا ، تجارب الشباب في هنغاريا ، تجارب الرقص الحديث في اعمال

في فنلندا انتشرت في الوقت الحاضر حركة مسرحية شبابية تجريبية ، تسمى - فرق الشباب الحرة - . ولقد اتبعت في الفرصة مؤخرًا لمشاهدة هذه التجربة المسرحية الشبابية والتعرف عليها عن كثب . ان ما منحني زخمًا عميقًا من الفرح هو تلك الحيوية التي شاهدها في فرق الشباب الحرة ونبل ارتباطها العميق بفكر وكفاح اوسع الجماهير .

اصبحت هذه الفرق الشبابية ذات تأثير كبير على مجمل المسرح الفنلندي ، تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً وحتى على شكل ومكان العرض المسرحي . والا هم من كل ذلك هو اسلوب الارتباط بالناس .

قال جانب المسارح التقليدية في فنلندا انتشرت حركة مسرح الشباب ، حيث توجه ثمانى فرق مسرحية يقودها شباب متخصصين - مناضلين ، يتخذ المسرح - فناً ووسيلة - لنشر الافكار الاشتراكية والثقافية التقدمية الملتزمة بين اوسع صفوف جماهير الشعب .

اربع من هذه الفرق محترفة واربعة للهواة . ولقد انتهزت فرصة وجودي في فنلندا فشاهدت عروض ثلاث فرق وتعرفت عن قرب الى اثنين منها .

العرض الاول الذي شددته في هلسنكي في ١٩٧١ ، كان لفرقة مسرح - كوم - التي تأسست عام ١٩٦٩ والتي تعتبر من اقوى فرق الشباب مستوى فكرياً وامكانية فنية ، والاصل ان اجل مكان هذه الفرقة كنت مضطراً الى ركوب البحر في مركب مع خمسين آخرين ، وخلال ربع ساعة من الابهار وصلنا جزيرة فيها قلعة كبيرة قديمة في وسط البحر . تعتبر هذه الجزيرة والقلعة مكاناً سياحياً يؤمه الكثير من السواح . وفي مكان داخل القلعة الصخرية التي تذكرنا بقلع العصور الوسطى اقامت فرقة مسرح - كوم - منصة خشبية غاية في البساطة معتبرة ايها خشبة مسرح . كان الديكور هو مناظر القلعة وجدرانها . قنعوا مسرحية بعنوان - ملك فنلندا - وهي مسرحية سياسية ساخرة هادئة تحكي تاريخ فنلندا السياسي منذ الحرب العالمية الاولى . وكان الجو في القلعة المظلمة على البحر بارداً . وما ان اخذ الناس اماكنهم على المقاعد الخشبية الصلبة حتى خرج احد الممثلين ورجل بفنلندية اجملها متوجهاً بكلامه الى الجمهور ، فكان الجواب ان رفع بعض الكحول والمجازير ايادهم . المثل عدهم ثم ذهب وعاد بعد قليل يحمل عدداً من البطانيات وقدمها للذين وقفوا ايادهم . ففهمت عندئذ انهم كانوا يشعرون بالبرد في هذا المكان المكتشف . التفت الكحول بالبطانيات وشاهدوا العرض المسرحي . تتكون فرقة مسرح - كوم - من تسعة اعضاء ، هم القسم البييمون

تشارك الدخول ، وهم يساعدون الجمهور على الجلوس في اماكنهم .

بدأ العرض ، كان مشتركاً في العرض خمسة ممثلين وممثلتان . وهؤلاء السبعة استطاعوا ان يمثلوا سبعة وعشرين لوحة وخمسة وثلاثين شخصية مثل كل ممثل خمس شخصيات واحياناً اكثر ، مستعينين في التحول من شخصية الى اخرى باسطق الاشياء . قبة مثلاً ، او سترية ، او روبر وما شابه . - نفس هذا الاسلوب في العرض المسرحي اتبعناه في بغداد في فرقة المسرح الفني الحديث وفي مسرحيات : حكاية الرجل الذي صار كلباً ، الخرابة ، وحكاية صديقنا بانجيتو خلال المواسم ٦٨-٦٩ . وموسم ١٩٧٠ وموسم ١٩٧٠-١٩٧١ . وكان العرض الثاني السنوي شاهده في فنلندا ، في مدينة تامبيره وفي مسرحها الصيفي الشهير على نطاق عالمي . وشهرة هذا المسرح هو انه مبني في غابة من غابات تامبيره الكبيرة وانه يدور بكل ال - ٩٠٠ - متفرج متنقلاً من مشهد الى مشهد . المتفرج هنا يتبع الممثلين في انتقالهم من مكان الى مكان ، وحيث يربو عدد المشاهدين واماكن المشاهدين على الاثنى عشر مكاناً . في العرض الثاني شاهدت مسرحية - الاخوة السبعة - لاديب فنلندا القومي - الكسندر كيبي - قدمت هذه المسرحية مجموعة شبابية ، لكنها لا تنتمي الى حركة مسرح الشباب الحرة . بل انها مجموعة ممثلين تجتمع اثناء عطلة المسارح الصيفية من مختلف المسارح الفنلندية فيكونون فرقة مسرحية يعرضونها في هذا المسرح الصيفي الدوار . ان اهمية - الاخوة السبعة - هي انها مسرحية شعبية لاديب كبير ، تحكي حياة سبعة اخوة من الفلاحين وما يعانونهم من مواقف ومقالب في سعيهم الحياتي واليومي . تتميز هذه المسرحية بالثقة والاتقان في اداء الممثلين لشخصيات فولكلورية فنلندية . الدقة في اللهجة المحلية والحركة المتميزة ، والحساس والاتقان بانك امام فلاحين فنلنديين لا ممثلين يمثلون .

العرض الثالث : كان مسرحية - روبن هود - لفرقة مسرح - آها - التي تعتبر اقوى فرقة شبابية بعد فرقة - كوم - .

شاهدت مسرح - آها - في نفس مسرح تامبيره الصيفي الدوار وسط الغابة . وصلت الى القاية - المسرح قبل العرض بساعة واحدة - العرض يبدأ في الساعة الواحدة بعد الظهر - من بعيد سمعت غناء . . يملاً القاية ، تبينت الامر ، واذا بممثل المسرحي ينفون ويرقصون ويمسرحون مع جمهور رواد القاية - المسرح . وكانوا أيضاً



مشهد من مسرحية (بيت
ابو كمال) التي قدمتها فرقة
المسرح الشعبي

بيننا بالتساوي على جميع العاملين ، سواء أكانت
أعمالهم كبيرة أو صغيرة .

سؤال : كيف تقسمون الورد بالتساوي ؟ ان
هناك احتما من يعمل من الاعضاء الاخرين . انت
مثلا ، تؤلف وتخرج وتمثل ، فيجب إذن ان من
يعمل اكثر ان يتقاضى اكثر . حسب عمله .

يوزى : يسود في فرقنا قانون يقول : كل
عضو من أعضاء الفرقة انما يعمل من اجل الفرقة ،
وكل مواهب العضو هي ملك الفرقة ، وحتى في
حالة عمل العضو في عمل فني خارج الفرقة ، في
انتاج مسرحي أو تلفزيوني أو اذاعي ، فان العضو
انما يعطى الفرقة خمسين بالمئة من وارده هذا ،
والسبب ، هو انه قد وظف طاقته لعمل خارج نطاق
الفرقة ولانه قد اخذ وقتا من وقت الفرقة .

اننا جميعا نعمل بمشقة وارهاق وذلك لاجل
ان تستمر فرقنا بالبقاء والتطور وتقديم الانتاجات
الهادفة للشعب .

توجد في فنلندا ست وثلاثون فرقة مسرحية
تأخذ اعانات من الدولة ومن المنظمات . لكنني
اعتقد بان جميع هذه الفرق ، وبما فيها فرقة المسرح
الوطني التي تمتلكها الدولة ، انما هي فرق
كلاسيكية العلاقة مع الناس وانها بعيدة عن تلبية
متطلبات الشعب ، لانها قابعة في أماكن محددة
لا تتركها .

اننا نحن ، فرق الشباب الحرة ، قررنا
النهاب الى الشعب ، الى حيث يوجد ، في أماكن
السياحة ، في الحقول ، في المدارس ، في

يقومون بتنظيف الارض المحيطة بالمسرح الدوار من
الحصى والاشواخ .

تكونت فرقة مسرح - آها - عام ١٩٧٠ وتضم
سنة شبان اكبرهم في العشرين واصغرهم في
السادسة عشرة . خمسة منهم يدرسون او درسوا
المسرح والدراما في المعهد المسرحي في هلسنكي .
وجميع من في الفرقة ومن يتعاون معهم من الشباب
التقني . رأيهم ، انه لا يمكن للمسرح في عصرنا
الا ان يكون تقدما في افكاره واساليبه الفنية .

قال يوزى هيلمين - وهو احد مؤسسي الفرقة
واحد مخرجيها - :

ان فرقنا تستمر رغم المصاعب التي تلاقها
ورغم ان بعض الاعضاء ميمتركنا . لكننا واتقون
ان غيرهم سيأتى الى فرقنا . اننا نطمح الى تحقيق
الكثير . نطمح الى تكوين مسرح الاطفال حيث لا
يوجد في فنلندا مسرح للاطفال سوى المسرح
السويدي . وفرقة - آها - هي اول فرقة شابة
حرة تقدم مسرحية للاطفال هي مسرحية - روبن
هود - .

كتب هذه المسرحية ثلاثة من أعضاء الفرقة
هم : يوزى هيلمين ، وكورت نيوتيو ، ومايلا
باسكالين . وقام بإخراجها اثنان : كورت نيوتيو
ويوزى هيلمين . ان أسلوب العمل الجماعي في
الفرقة يوفرننا الكثير وصلنا اكثر . اننا نعيش
كعائلة واحدة متسانكة نكتب مسرحياتنا ونخرجها
معا ، كما تؤلف موسيقى واغاني المسرحيات
ونعزفها بانفسنا ، كما اننا نقسم وارد المسرحيات

المستشفيات ، في المحطات الكبيرة • إن في فنلندا الكثير من أفراد الشعب الذين لم تتح لهم الفرصة ليروا المسرح • ناهيك عن مشاهدة مسرح العاصمة والمثل الكبرى الأخرى • إننا لا نستطيع ولا يمكننا أن نتصور أن يأتي إلينا الناس • يجب علينا نحن أن نذهب إليهم ونعرفهم بالمسرح ونعلمهم ونثقهم عن طريق المسرح •

ولهذا قررت فرقنا ، فرقة مسرح - آها - أن لا نذهب للعمل في مسارح العاصمة • إن مكاننا هو خارج العاصمة •

سؤال :- ما هي اهم الصعوبات التي تواجهكم ؟

يوزي : هناك صعوبة إيجاد النص المناسب الذي يتفق واتجاهاتنا •

لهذا ترى أن الفرقة بمجموعها تبتكر أفكارا مسرحية جديدة وتعاون على كتابتها وإخراجها • ثم أنت ترى بنفسك إننا نمثل بدون ديكور وبدون انارة • إننا نستغل ضوء الشمس ، وضوء النهار انارة لنا • كما أن ديكوراتنا هي الطبيعة نفسها • • اشجارها • • صخورها • • انهارها • • أرضها •

نركز في الوقت الحاضر على مسرح الطفل ، لأن الأطفال هم الجيل القادم الذي عليه أن يواصل بناء الحياة ، وعلينا تربيته وفق قيم وأفكار العصر التقدمية ، أفكار الاشتراكية •

إن لدينا الكثير نريد أن نقوله للناس ، ونعتقد أن المسرح هو المجال الأمثل للاتصال بأوسع الناس والتحدث معهم عن طريقه •

سؤال :- هل يكفي الوارد الذي يأتيكم للقيام بانجازات مشاريعكم المسرحية ؟

يوزي :- كلا • لا يكفي • لكننا ذهبنا إلى الدولة وقلنا لهم إننا نريد أن نؤسس مسرحا فنلندية للأطفال • قالوا حسنا إليكم خمسون بالمئة من اصل الاعانة المطلوبة ، وإذا ما رأينا جدية وجسوى عملكم بعد سنتين سنمنحكم الاعانة كاملة •

سؤال :- ماذا يعني اسم فرقكم - آها -

يوزي :- إنه لا يعني شيئا سوى الصوت واللفظ • وهذه الكلمة هي التي يعلقها كل انسان عندما يصعب أو يدهشه شيء • • آها • !

ثم بعد هذا شاعرت مسرحية - روين هود - في المسرح الدوار • قبل العرض في هذا المسرح المكشوف وسط غابة كبيرة • • بدأ المطر • • وتساءلت ترى هل سيبقى الناس في المسرح ؟ وهل سيمثل الممثلون ؟ اشتد انهمار المطر • • وعلى التو حضرت ثمانتان • • اخذتا ببيع مشمعات خفيفة واقية من المطر بسعر يساوي - ٣٥٠ - فلما عراقي • • خرج الناس وهرعت معهم واشترينا المشمعات • • وبدأ العرض المسرحي ، كُتبت والتفرجون لا نخشى المطر • • لكن الممثلين ظلوا طوال ساعتين • • يمثلون ، ويفنون • • ويرقصون ويرقصون في مسرح الغابة الواسع تحت مطر عتيق لكن الاعنف كان حماسهم وحرصهم على ألا يفوت الناس • • حرف ، أو كلمة ، أو معنى مما يقولون أو يؤدون ، انحنيت فعلا ، أجلا لأشرف مهنتي الممثل ، ولأمانته ، ولتفاحة التفكي الهادف •

الخلاصة -

كلما تلتقي بمخرج في المسرح العراقي ، لا يشكو أكثر من ممثل ، من الذين لا يحرصون ولا يلتزمون بخطته الإخراجية أو بنص المسرحية ، ويتهم أمانتهم برأيي أن الممثل يجب ألا يكون أميناً فقط ، بل أن يبلغ مستوى ثقافياً وعلمياً يؤهله القيام بدفع حركة المسرح العراقي أشواطاً وخطوات إلى آفاق آخر •

الممثل في العصر الحديث ، كالعالم والطبيب والأديب • يحتاج إلى الاطلاع والتثقف المستمر ، لكي يستطيع أن يحافظ على معاصرته للحياة ، وللأحداث ، وللتطور المطرد في حياة الإنسان •

فكلما قلت ثقافة الممثل ، انعدمت عصريته ومعاصرته • • هنا يصبح الممثل رافضة ، يلهث وراء أكثر الأساليب سطحية وينجر وراء السهل البسيط • • البعيد عن البحث المتعمق • وبالتالي ، وانطلاقاً من جهله وتأخره يضطر أن يصبح ممثلاً غير أمين لأفكار المؤلف والمخرج التي هي بمثابة أفكار العصر • الأمر الذي يجعل الممثل إحدى العائل التي تؤخر النمو والتقدم • يصبح غير مساهم بجد في اغناء قضية التطور المسرحي وبالتالي فهي اغناء الحياة الفكرية والاجتماعية والثقافية لشعبه ومجتمعه •

معركة هرناني

للدكتور أكرم فاضل

« كانت هناك علاقة تضيق بها الأمة . وما لبثت أن انطلقت هذه العلاقة وظهرت بأشروع لا نظير له أحد . وكان يكفي أن تلقى نظرة على الجمهور لتكتنع بأن المسألة ليست مسألة تمثيل اعتيادي . وإنما هي مسألة أسلوبان ، جيشان ، بل حاضرتان تتحاذيان وجهاً لوجه . القتلتان تتياخضان بصورة ودية ، كما يتياخض الأدباء في التباخضات الأدبية ، أي التناقضات الأدبية . انهم لا يتشدون إلا الحركة ، وهم مستمعون للاقتضاض على بعضهم . وكان الاتجاه العام عدالياً . استطكت النكبات حتى تصادمت . والحركة لم تكن ترتقب التفتيح إلا السبل احتكاك . حتى أصبح الشهاب صاحب الشعر الراسل على كتفيه لا يستطيع إلا أن يبدي رأيه بالرجل الأصم المواجه له . »

تحويل نوتيه

لا بد لنا قبل الوصول الى قلب معركة هرناني بالذات أن نستعرض اصل الخلاف الذي نشب بين الابتداعيين والاتباعيين ، فنقول :

كان من المحتم انتظار عام ١٨٢٠ لرؤية العلامات الواضحة على ثورة ادبية .

وقد احتدمت المعركة خلال الاعوام ١٨٢٠ - ١٨٣٠ بين الابتداعيين والاتباعيين ، كما حمى وطيس النزاع قبل ذلك بقرن بين القدماء والمحدثين . وبالرغم من المقاومة التي أبداهم الاتباعيون فإن المعركة قد ربحها الشهاب الابتداعيون منذ عام ١٨٣٠ ، ولكن بصورة او بأخرى اتصل النقاش حولها الى يومنا هذا .

تصاول الفريقان بحمية وحماس كان من بلايا شهما ان المعركة دارت حول كلمات لم يستطع احد ان يحدد فحواها تحديداً دقيقاً . وظهر من شخصاً واحداً لم يكن لديه برنامج محدد المعالم ، وان الابتداعيين انفسهم لم تكن لديهم وحدة مذهب لقد اعتبر المعاصرون مقدمة مسرحية كروموويل



(١٨٢٧) من تأليف فيكتور هيكو بمثابة بيان صادر عن المدرسة الفتاة . وكان هيكو قد حاول سابقا أن يصوغ مذهبه الجمالي في مختلف المقدمات ولكن مذهب الابتداعية لم يكن لديه الوضوح الكافي للكائن لدى (الفن الشعري) عند بوالر .

ومما زاد القضية تعقيدا على تعقيد ان الابتداعية لم تكن اتجاها من الاتجاهات حيال الادب فحسب وانما كانت بالاضافة الى ذلك اتجاها تجاه الحياة فنحن نرى في مجال الادب ثورة الابتداعيين المكشوفة على القواعد التي رسخت في الازهار في القرن السابع عشر . ولما كانت هذه القواعد محددة بصورة خاصة بما يخص المسرح فإن الصراع بالبدئية استمر اشد ما استمر حصول التراما الابتداعية . فقد كانت المسرحية الفرنسية من حيث الجوهر رواية تقع في خمسة فصول شعرية ، لها حل مأسوي ، مستتصلة كل عنصر صرلي ، واضحة في العادة على المسرح خصوصا اسطوريين او تاريخيين . والمأساة الابتداعية بصورة خاصة كانت تحترم الوحدات المشهورة ، او تسليح احترامها . وبالرغم من استحلال حريات واسعة في القرن الثامن عشر تجاه وحدة الزمان او الديكور كان الابتداعيون يطالبون بحق توزيع دراماتهم على عدد مختلف من الفصول وباستعمال النشر اذا حلا لهم استعماله ، وبمزج الهزلي بالمأسوي وبالإضحاك والابكاء مرة فمرة وبتبديل الديكور لدى كل فصل اذا راقهم هذا التبديل ، وبالتزام الضغط والدقة لدى الاخراج ، وبعرض مناظر عنيفة على المسرح او إبراز عمليات القتل وبجسمل المشاهد يرى بأن عينيه الحوادث بدلا من روايتها له في حكاية يسردها أحد الممثلين . وطالبوا باقتفاء اثر شكسبير التي كانت آثاره مترجمة آنذاك وممثلة ومفسرة باللغة الفرنسية ، بدلا من اتباع خطى راسين .

اما في الشعر فكانوا يحتجون على اسماة استعمال التوريات والتلميحيات ويشجبون التميزات التي كانت قائمة بين الكلمات النبيلة او الشعرية والكلمات الرذيلة او المبتذلة ويؤكدون بأعل اصواتهم حقهم بتغيير شكل البيت الشعري .

واكثر من ذلك - وهنا تتدخل المسألة الاخلاقية كانوا يدحرجون على المسرح ابطالا يشيعون بمظلمة العاطفة وجمالها ، ذلك لان الشخص في الدراما الابتداعية ينشد كل النشد ان التحرر من قواعد

الحياة المتواضع عليها اكثر مما ينشد قواعد المأساة .

هذه هي حالة ابطال فيكتور هيكو ارباب الاحاديث الطنانة الرنانة الذين أصبحت قاعسة الحياة الوحيدة لديهم العيش تحت تابع العاطلة . وخير مثال على ذلك مسرحية هرناني ، حيث نجد البطل ، وهو أحد الخارجين على القانون بصورة تطوعية يشرد على الملك ويموت لثلاث يحث ببسبته ، تماما كما كان يفعل أحد ابطال كورني . ونجد نفس روح التضحية في رواية (ماريون دي لودم) حيث نرى أحد ابطال هيكو الشبان - سافوني - يرفض الهروب من سجنه ليشاطر صديقه الموت .

ان شخص فيكتور هيكو لها كذلك (نفوس نادرة الوجود) كما لا بطل كورني امثال هذه النفوس اما التمثيل التاريخي الذي يزعج الابتداعيون فانه كذلك غير صحيح بالمرة ، مثله مثل التمثيل التاريخي لدى الاتباعيين .

فاذا كانت يونان راسين ليست اليونان القديمة فمن الصعوبة ان تصدق ان اسبانية هرناني هي اسبانيا الحقيقية لشارل كنت ، او ان شخصية كرومويل في الدراما التي تحمل اسمه هي أكثر دقة تاريخية من شخصية تيرون في رواية بريتانىكوس لراسين .

الا ان الابتداعيين يوهمون المشاهدين بتأثير الديكور والازياء اساليب الكلام الهام يعكسون الحقيقة التاريخية ، ولكن الاشخاص الذين يتحدلقون ويتخطلون ويتفانلون ويبكون على المسرح هم في الحقيقة شخوص ابتداعيون . انهم يعبرون في معظم الاحوال بصورة مذهشة عن اماني جيل برأسه من الاجيال ويمربون عن السلامه ومطامحه وتبرداته ، وهذا الجيل هو جيل عام ١٨٣٠ . وبهذه المثابة وحدها يستحقون كذلك ان تدارسهم . ولهم بالاضافة الى ذلك مزجة اخرى ، ولعلها من اعظم المزايا ، وهي ان مقلدى الشعراء الماسويين للقرن السابع عشر قد استبعدوا من المأساة ليس كل سيكولوجية فحسب وانما كل نغمة شعرية . وان درامات هيكو حتى اذا ايينا عليها ظاهرة السيكولوجية والتاريخية

تحتوى على الأقل على انتفاضات غنائية رائعة .
ومما كنا صارمين تجاهها فحسبنا ان نوازنها
بالمأسى الابشع المزعومة في نفس الفترة لسكي
نشر يتفوقها الفائق الناجم بصورة جزئية مما نجده
لديها من التعبير عن مزاج الضاع الساهر .

ومع كل هذا فلم تعش الدراما الابتداعية
الا عمرا غاية في الاختصار . انها في الحقيقة
لم تبدأ الا مع مقدمة كرومويل (١٨٢٧) الذى بشر
خلالها فيكتور هيكو بيزوغ شمس غرب درامسي
جديد . اما دراما كرومويل نفسها ، وهي التحدى
الواقعي ، الذى صنعت به وجوه الانبعاثيين ، فانها
بتبديلاتها المتعددة للديكور وشخصياتها التي لا
تتصى . كانت غير قابلة للتشثيل ، وفلا لم يكتب
لها ان تشل .

والان ، وقد فرغنا من رسم لوحة تبين
اسباب هذا الصراع ودوافعه وابعداه وذكرونا
مسرحية كرومويل ، لابد لنا من كلمة حول مقدمة
هذه المسرحية التي كانت الفتيلة التي اشعلت نار
الفتنة بين الانبعاثيين والابتداعيين :

تحليل مقدمة مسرحية كرومويل

يلقى فيكتور هيكو بادى الامر نظيرة
شاملة على تطور الشعر عبر الانسانية . لقد استيقظ
الشعر في اعالم مع الانسان ، ولكن هذا الشعر
كان حينذاك مقفيا بالوجد متزعا بالعبادة ، غنائي
القوام . وكلما تطورت الانسانية وتحركت أصبح
الشعر ملحيا .

سفر التكوين يمثل الغنائية ، وهو ميروسي
يجسد الملحمة التي تحتفظ بخصائصها الجمهورية .
فبدلا من ان تفنى وتتل (تنفذ عمليا على المسرح)
الماسويون القدماء قاطبة يلبسون ما يفصله لهم
هو ميروس ، كما يقول هيكو ، حتى الخرافات ،
حتى الكوارث ، حتى الابطال ، جميعهم يتمتعون من
النهر الهوميروسي . الالبادة والارذيسة دائما .
وكما يصر اخيل وراه جنة هكتور تدور المأساة
الاغريقية حول طروادة . واخيرا يكشف ظهور
المسيحية للانسان عن ثنائياته ، ويعود الانسان
الى ذاته ، فقلبه من الآن فصاعدا موزع بين الفضائل

خلاصة هرثاني

الفصل الاول

الملك : ملك اسبانيا دون كارلوس وشقي زعيم مصلية ، هرثاني ،
الذي يريد التنازل لابيه الذي اعلمه سابقا والده الملك ، يتلاقيان وجها
لوجيا في غرفة دوناسول . الفضاة التي يشقانها : المطراء الشسابة
تحب هرثاني ، ولكنها مخطوبة لسيافون دوي كوميز دي سيلفا ، الذي
يطور مواء لهى رؤيته وطلعت ليحرم ابنة أخيه . يبرر الملك لوعا
وجوده ، ويسلم هرثاني الى اسدافراد حاشيته ، وهو يجهل اسم
غريسة .

الفصل الثاني

الشقي : دون كارلوس يطوف حول قصر سيلفا . يقطر تحت
سلطة هرثاني الذي جاء لاختطاف دوناسول . ولكن الملك يرفض ان
ينازل شقيا فيطلق هرثاني سراخ غصه ، على أمل ستخرج للنساء
الضل .

الفصل الثالث

نهار زفاف دوناسول على دوي كوميز ، ويظهر حاج باب لهر دي
سيلفا . ولدى رؤيته الفتاة اليافعة مرتدية ثياب الزواج يكشف عتث
هويته : انه هرثاني . فتوضع مكافاة لن يأتي برأيه لتسليمه الى
الملك . ولكن الحق يحيى ضيقه من حديه . وعندها يعلن عن وصول
دون كارلوس يخفي هرثاني في مخبأه في ميديري . وبعد مضايقة الامير يبرم
الشقي والشيخ ميتالما ينص على انه اذا قتل هرثاني فانه يضع رأسه
تحت تصرف دون روي .

الفصل الرابع

الغبر : يطلع دون كارلوس على وجود مؤامرة ضده فيدخل الى لير
شارلان . لي ايكس - لا - شايك وعندها تطلق المدافع ثلاث طلقات
ايلانا بسلته عرش الامبراطورية . يلتقى جنود دون كارلوس القبطي على
الضامرين الذين كان على رأسهم هرثاني ودون روي . ويفتح شاول
كنت عهد حكمه بالمطر والتسامح فيقفه قراون دوناسول على هرثاني ،
الذي هو في الحقيقة جوان اراغون . عليم اسبانيا (دون كارلوس أصبح
شاول كنت) .

الفصل الخامس

الغرس : في قصر اراغون تجري المظلة على شرف زواج جون جسون
ودوناسول . ولكن فجأة يسمح بفتح بوق : كان ذلك دون روي حذرا
هرثاني يوعده . فيتناول هرثاني وعروسه السم ويعلن دون روي
اشياء بجنون فيلق على جثتي صاحبيه .

التي يترتب عليه ان يمارسها وبين الغرائز الطبيعية
التي تحملها على الضر : هذا هو العصر الدراماتيكي
نظرة مفتعلة . فاوديب ملكا لسوفوكليس وهيبوليت
ليوريديوس دراماتيكية بالمعنى الاذن للكلمة .

فهل نستطيع القول ان العصر الحساس
دراماتيكي حقيقة ، لا سيما في القرن التاسع عشر
حيث الغنائية مستحوذة على كل شيء ؟ ولكن
هذا الأسلوب يتضمن جانباً من الواقع . وعلى هذا

بمقدورنا ان ننكر دعوى ان تحليل الاحاسيس والمواطف قد تلقى من المسيحية عناصر جديدة وطريقة جديدة في آن واحد (وفكتور هيكو هنا لا يعمل اكثر من تبني نظرية المسيحية ذاتها) . زعم النفس علم عصري ، وبهذا العلم الرقيق للغاية برز راسمين على القدماء : وبهذا العلم نفسه نفق شكسبير وجوته على الاغريق في التعمق والتفقد .

ويواصل فيكتور هيكو كلامه قائلا : ان فرضي الدواما هو الحقيقة ، ويعرفها بانها : « بحث الحياة المتكاملة » ويرى ان النشأ من مخطئون في العصر الكلاسيكي بخلقهم ثاين والملاءة للمواطف الرقيقة . هناك السموع وهنا الضحك . الا فلنجمع بين هذين العنصرين الجميلين العظيمين ، الرقيق والرفيع . « ان العنصر القوي كان في انسجام المتناقضات » .

فلنحفظ جيدا هذه القاعدة ، ذلك لان فيكتور هيكو ، الذي يستبعد وحدتي الزمان والمكان يحتفظ بوحدة العمل ويتمسك برحلة الانطباع بقي عليه ان نعلم الى اي درجة يمكن ان يظل خليط الرقيق والرفيع متنسجا ؟

لقد نجح فيه شكسبير ، لانه اخضع قوام مسرحياته الى فكرة ثابتة تمارس علينا طغيانها وتعلمنا على قبول الوحدة بقوتها . لكن ليس الامر كذلك في مسرحيتي « الملك يلهو » و « بورجيا » حيث المشاهد يشعر بشيء من عدم التجانس . - و اخيرا يتفحنا فيكتور هيكو بخطر سديدة للغاية عن الاسلوب الدراماتيكي في الشعر . فان البيت الاسكندراني المؤلف من ١٢ مقطعا صوتيا ، البيت التقليدي للساسة ، يجب ان يظل بيت الدراما ، ولكن ينبغي تصعيد درجة مرونته وتلوينه ، وذلك بالعودة الى بعض الترخيصات المحظورة منذ قرنين كالمعاذلة وتنقل التوقف في منتصف البيت ، الخ . فضلا عن دسوسة الامانة على القافية . هذه الجارية الملكة . هذه اللطافة في شعرنا ، (والغرار من الخطب) ذلك لان مهمة الكلام تقع على الممثل وليس على المؤلف . وقد قام فيكتور هيكو في الواقع خير قيام بتحويل الوزن الاسكندراني

الكلاسيكي القديم الى اداة مدهشة ، فهو بهذه الصفة يارح لا يشق له بيل . ولكنه لم يلتزم بكلامه بشأن الخطب . واذا كان هناك اشخاص نسوا انفسهم بانفسهم ليدعوا المؤلف يتحدث ، فهم بلا مرأ . امثال شخص هرناني وروي بلاس وتريبولي (من مسرحيات فيكتور هيكو) .

هذه هي رومانتيكية فيكتور هيكو التي استقر بها الكلاسيكيين ، والتي لم يستطع تطبيقها بحذائرها على انتاجه الخاص . فلم يبق لنا الا مشاهدة المركة .

معركة هرناني

لم يكن فيكتور هيكو من اولئك الذي تخور عزائمهم لدى الاخفاق ، بالاضافة الى ادراكه ان جمع مسرحية (ماريون دي لورم) سيمود عليه بالفائدة لدى عرض الدراما المقبلة . فطلب من صديقه البارون تايلر دعوة خاصة اعساره للحضور في اليوم الاول من تشرين الاول ١٨٢٩ ليقرأ عليها شيئا .

حل اليوم الموعد فقرأ الشاعر مسرحية هرناني .

فقبلت بالهتافات ووزعت ادوارها فورا على الممثلين .

كان الفن الجديد قد حاول محاولته الاولى في الكوميدي فرانسيز ونجح في محاولته فقد طلب الكسندر دوماس الاب تمثيل روايته هنري الثالث وبلاطه وتكملت المسرحية بالنجاح .

ولكن خارج الكوميدي فرانسيز كانت تحاك مؤامرة تردد صداها داخلها . ذلك ان الماسويين والمهويين احسوا بالخطر يتهددهم فعملوا مقبضا ضد هذا المخرب لادب يعتقدونه حسنا ، فكافوا يتسمعون على هيكو من وراء الابواب ويثبون حوله الاراجيف ويلتقطون من هنا وهناك بعض الابيات يرددوها مشوغة . وجه بعضهم الى بيت الشاعر بصفة معجبين فانزعوا منه بالاكرام والمساواة مشهدا او مشهدين ونقلوها الى الاخرين محررين . وهناك ماسوي اكاديمي هو رقيب على المطبوعات في



الوقت نفسه كان قد قرأ المسرحية بهذه الصيغة
فلم يبق الاقترار الادوار . كتب الى فيكتور هيغو
يقول :

« ماذا سيفعل جواسيسك ؟ (كان يسمى
انصار الشاعر جواسيس) وماذا تقول الصحف
التي تساندك ؟ هل فضحت اسرار الملهاة هل ذكرت
ابياتك بسخرية ؟ لو صح هذا الخبر فصا هو
ذنبى ؟ اذا كنت قد مدحتك حين كتبت تستحق
الملاح . اليس من حقى ان المسك حين تتاهل
الدم ؟ هل مؤلفاتك مقدسة ؟ هل يجب علينا ان
نحجب بها او نسكت عنها ؟ انك لا تذهب بهذا
المذهب ، ليس لديك هذه الانانية المضحكة . انت
تعلم ان اول من صفق لاشعارك الاولى حرا غنى
استنكار دواماتك الجديدة بنفس الصراحة . حتى
لقد تناولت بالتجربة اسلوب هرمانى » .

وحاجت معظم الصحف المسرحية .

وكان المحررون الادباء في الجرائد الليبرالية
هم نفس المؤلفين الذين جامت المسرحية لاسقاط
مؤلفاتهم ، فلا غرو ان انضموا الى المهاجرين .

جريدة الدستور على الاخص كانت اعنف
الخصوم الذين تجنوا على الشاعر ، بينما كانت
تكيل له المديح في الاسابيع الماضية .

واصاب المؤلف قلق آخر ، فالمخطوطة المرسلة
الى الرقابة لم تعد . فذهب هيغو الى الرقابة ليقل
له ان اللجنة قرأت المسرحية واجازت تمثيلها منذ
خمسة عشر يوما ، ولكن الوزير احتجزها . .
الوزير يعيد المسرحية الى المسرح مشفوعة بطلب
اجراء بعض التعديلات الضرورية .

كانت هذه التعديلات « الضرورية » مضررة
بالمشاهد الرئيسية ، لذلك رفضها المؤلف .

ولم تشأ السلطة تكرار قضية ماريون دى
لورم فتركته يحتفظ بابياته . ولكن الوزير أصر
على تعديل هذا البيت :

هل تعتقد ان الملوك مقدسون في نظري ؟

بحيث يصبح بعد التعديل :

هل تعتقد ان لدينا اسماء مقدسة ؟

كان ذلك الشتاء شديد البرودة . . الممثلون

يرتجفون ، والابيات تجمد على شفاههم ابتداء
التدريب . وبعد النطق بكل جملة كانوا يركضون
الى النار .

واخيرا غدت المسرحية جاهزة للتنفيذ .

ولما كان احتمال مهاجمتها قوية تحتم ايجاد
دفاع قوى عنها .

طلب المفوض الملكي فرض مصفقين وعتافين
من جهة معينة ، فرفض المؤلف قائلا : لا اريد
مهرجين من هذا الطراز .

ولما سأل المفوض المذكور هل يابى كل نوع
من التشنيع اجابه هيغو :

— ارفض كافة المشعذين والمخرفين .

وتساءل الجمهور عما اذا كان هيغو معنوها
او مجنوناً .

والا كيف يقدر نجاحا مسرحيته بدون
مروجين ؟

فرد عليهم بانه يشتمل من المصفقين المأجورين،
وان المدافعين من الطراز القديم لن يتحمسوا للنهج
الجديد ، وان الاسلوب الجديد يحتاج الى جمهور

جديد ، وإن جمهوره يجب أن يشبه درامته ، وأنه حين يتطلب فنا يتطلب قاعة حرة ، وأنه سيدعو الشباب والشعراء والرسامين والنحاتين والطياعين الفتيان ... فتحكم الجميع بخطى رايه ويدخلوا كل ما في نفوسهم ليزججته من حزمه ، ولكنه قاوم ومهد فتخلى الآخرون عن وجهة نظرهم ليدعوه يتحمل مسؤولية عناده .

كان الطلب على المشاهدة هائلا ، ففى كل لحظة يتلقى المؤلف رسائل من أمثال هذه .

« جئت ، يا سيدى » لوجه لك التماسا لعله سرى ، ولكن اشد ما أخافه وبما سبق فيه السيف العليل . اننى وزوجتى كنا نتمنى ، كما تسمى فرنسا كلها « مشاهدة هرنانى » فهل هناك وسيلة للحصول على مقصورة ؟ اذا كان ذلك مستحيلا ، فهل بمقدورنا الحضور لمشاهدة التمرينات ؟ تفضل فى حالة كون المقصورة ممكنة او كون المقصدين ميسورا باخبارى عن الجهة التى ارسل اليها رسولى للحصول على ذلك بعد دفع الاجور ، وفى الحالة الثانية تكرم على بارشادى الى ما يجب عمله لقبول اثناء التمرينات . واؤمل ان ترى فى شقة وطنى عليك دلالة طبيعية على التلهف الاخذ بخناقنا لرؤية المسرحية ، انا والجمهور .

وختاماً تلطف بقبول التاكيد على تعلقسى الخاص بشخصك وتقديرى البالغ لموقفك ، مشفوعين باعجابى بنبوغك البديع .

بنجامين كونستانت ١٢ كانون الثانى ١٨٣٠

وفى الاسبوع الذى سبق التمثيل عكفت الصحف على الكتابة عن الدراما واستفزت قراءها استفزازا مقصودا واستنفرتهم .

وكانت قلة ضئيلة من الصحف مع المؤلف .

اما الصحف الرسمية فقد حاولت الحط من شأن هذه الضجة ، كانت تخشى من هذه الفتنة على الاعى .

حضر جميع اصديقاء المؤلف وكل اولئك الذين رغبوا فى انتصار الفن الجديد ، وعلى رأسهم الشاعر الفتي تيوفيل غوتييه وجيراردى نيرفال . واشترى هيكل عدة مجموعات من الورق الاحمر وقطعها الى قطع مربعة طبع عليها كلمة اسبانية

تعني الحديد . ووزع هذه المربعات على قادة جيشه بنية اخذ موقع استراتيجى للمعركة . وطلب الشباب الدخول الى القاعة قبل الجمهور فسمح لهم بذلك بشرطة ان يدخلوا قبل ان يؤلفوا صفاء ، عينوا القواسم لهم الساعة الثالثة . وكان هذا حسنا نو سمح لهم كالمصنفين بالعودة من الباب الصغير للممر المظلم . ولكن يبدو ان الادارة لم تشأ اخلاءهم فاشارت عليهم بباب شارع بوجولي . وخشى فتیان المعركة من الوصول متأخرين فوصلوا مبكرين للغاية . ولم يكن الباب مفتوحا . وطلق الناس يتجهرون فى الساعة الواحدة فى شارع ريشيلو ، فكانت هناك مخلوقات عجبية تختلف وتباين فى كل شيء فى الطول والعرض واللون والملابس والشوارب والصلع وكثافة الشعر والازياء . فوقف البرجاسيون مشدوعين مشتملين من هذا المشهد . وكان تيوفيل غوتييه بصورة خاصة يقذف العيون بصدارة الاطلس الفرعزي وشعره الكث الهابط الى حقويه .

لم يفتح الباب . فضايق المتجهرون حركة المرور . كان لا يهمهم اى شيء . لم يطق الفن الكلاسيكى رؤية هذه القطعان المتبريرة تكتسح عربته ، فيجمع كل ما استطاع جمعه من قمامات وكناسات والقي بها على رؤوس الحاضرين . غادت الحركة الاولى الى الامتصاص . وربما كان ذلك ما يرجوه الفن الكلاسيكى . اذ من المحتمل ان يجلب المهرج الشرطة ويؤدى الواقع الى القبض على المشاعين فيكون نصيبهم الركل والرفس والصغ على الاقل .

واحد الشباب اناهون ذريعة ستكون فرصة ملائمة للمترجمين بهم فلم يستحو بها .

وانفتح الباب فى الساعة الثالثة وانطلقوا وطلوا وحدهم فى القاعة فنظموا صفوفهم ونصروا المقاعد . وكانت الساعة لم تجاوز الثالثة والنصف ، فما العمل حتى الساعة السابعة ؟ تحدثوا ، غنوا ، ولكن الاحاديث والاغاني تضب مميها . جاء بعضهم بعد تناول طعام الغداء ، وجلب بعضهم زاده . تغدوا واستخدمت المقاعد بدل المناضد والمنازل بدل المناضف . ولما لم يعد لديهم ما يعملونه سوى هذا

**جلية الموقف قال : ليس الخطأ خطأ اسدقائي ،
وانما هو خطأ اولئك الذين حبسوه منى اربع
ساعات .**

وبادرته المشئلة مارس بقولها : مرحى لك ، ان
لك اسدقاء من الطيف الاستدقاء ! حل بلفك ما قبلوا ؟
واضافت متهمكة : لقد لعبت امام مختلف
الجمهور ، ولكننى مدينة لك باللعب امام هذا
الجمهور النقيس !

فاجابها فيكتور هيگو بما اجاب به المفوض
الملكى ، وغاب فى دخائل المسرح (الكواليس) .
ودقت الدقات الثلاث فارفع الستار .

وانتهت الاكف بالتصنيق وشاركت المقاصير
فيه . وكلما مر مشهد بلون معارضة تنفس المشلون
الصعداء . وبعد الفصل الثانى ابتسم الجيسنج
للمؤلف واعجب بعضهم بالمرحية بنية صافية .
ولكن الخطر لم يتم اجتيازاه بعد . وبنا الفصل
الثالث بداية حسنة بابيات دون روى كسوميز .
مخاطبا بها دونه سول ، التى مطلعا :

يوم يمر احد الفتيان من الرعيان .. الخ
قيلت بخيلاء حزينة فآثرت فى نفوس النساء
فصفت بعضهن .
فصاح ارنست دى سلكس كوبرور : فلتعش
النساء !

وحيا الجمهور اللوحة الاخيرة بالهتافات فلم
يساور احدا فى القاعة بعد ذلك رغبة بنجاح
المسرحية . وتقرر النجاح بنجوى شبارل كنت
لنفسه . فى الفصل الرابع ، وهذه النجوى الهائلة
التي قوطعت لدى كل بيت بلفاظ الاستعجابان
انتهت بتفجر تصفيقات اجماعية لا نهاية لها .

لم تكن التصفيقات قد انقطعت حين جاء احدهم
المؤلف ليقول له بان شخصا يطلبه ، فنهض
اليه فرأى رجلا قصير القامة له بطن مستدير وعينان
جاحظتان .

قال الرجل النقيس :
اننى ادعى مام ، وانا شريك الناشر بودوان
... ولكننا لسنا فى وضع يحسن فيه الحديث ،
فهل تنفضل الى الخارج دقيقة واحدة ؟

فانهم اطالوا فترة الغداء ، بحيث انهم كانوا متحلفين
حول الموائد حين داهبهم الجمهور . وتسائل حجرة
المقاصير لدى رؤيتهم هذا المظم المرتجل عما اذا
كانوا فى حلم . واذت هم رائحة النوم فى اللحوم .
وثبت الخطب وقف عنه هذا الحد . اذ شعر بعض
الرجال طبيعيا بوشك حدوث حاجات غير حاجات
المعدة . فبحثوا عن مكان فى (منزل مولير)
يستطيعون فيه طرد الغاض من الشراب . ولا
لم تكن البوابات قد وصلت بعد فلم يستطع احد
فتح الباب لهم . فحاولوا الوصول الى المسرح ،
ولكن باب الاتصال كان مقفلا والستار مسدلا
وانرور متنوعا منعنا باننا . حبسوا فى مكانهم ثلاث
ساعات . فلم يستطع بعضهم المقاومة ففتحوا الى
الطابق الاعلى فى الظلم ركن . ولكن هذا الركن
المظلم اضى فجأة لحظة دخول الجيهسور ، فرأى
المتخرجون حسبا تقول رسالة لبروسير ميربييه
آتى النساء يرتدين السلم والروائح الكريهة تفوح
حولهن . وبوسعنا الحكم على هذه الفضيحة التى
احدتها هذه الرطوبة اذا تصورنا مرور الفساتين
انحريرية والاحذية الاطلمسية لاجمل اناث باريس
هناك ورؤيتهن ما تقبح رؤيته من الانسان .

**وصل فيكتور هيگو الى المسرح فوجد الموظفين
مبتسمين والمفوض الملكى قلنا . فسأله قائلا :
- ما الخبر ؟**

**- الخبر ان مسرحيتك هانت ماثولة بايدي
اصحابك .
فاستخبر فيكتور هيگو عن الحادث ، ولما تبين**



وأذا احتواها العرب قال صاحبنا :

- كما إلى القاعة أنا ويوحنا ، وقد دغنا
في نشر هرناني ، فهل تبينها ؟

- بكم ؟

- ستة آلاف فرنك .

- سنعاود التحدث عنها بعد التمثيل .

ناصر الكتبى قائلا :

- علوا ، ولكننى أود أن أخرج من الموضوع
في هذه اللحظة .

- لماذا ؟ أنت لا تعرف ماذا تشتري ، فصل
النجاح يتناقص .

- أجل ، ولكن يمكن أن يتزايد . هي الفصل
الثاني فحوت أن أعرض عليك ألفى فرنك ، وفي
الفصل الثاني أربعة آلاف ، وأعرض عليك ستة
آلاف في الفصل الرابع ، وأخشى أن أعرض عليك
بعد الفصل الخامس عشرة آلاف فرنك .

قال ليكتور هيگو ضاحكا :

- طيب ، فيمكن ، ما دمت خائفا من مسرحيتي
فاننى أهبك أياها . تعال إلى بيتي صباح غمد
لتوقيع العقد .

- ما دام الأمر سواء عندك ، فاننى أفضل
أن توقيع العقد فوراً . فمضى الآن الستة آلاف
فرنك .

- بطيبة خاطر ، ولكن ما العمل ؟ نحن في
الشوارع .

- هنا مكتب تبخ .

ومضيا لتوقيع العقد فيه ، ولم يكن الشاعر
يملك آنذاك سوى خمسين فرنكا . صعد هيگو
إلى المسرح فرأى النجاح لم يهبط مستواه . وقد
انتهى الفصل الرابع وبرهن الفصل الخامس على
سداد نظرة الكتبى مام .

أما الحل فكان نشوة طاغية : إذ انتهالت
أشاميم الأذهار على قسبي الأنسة مارس . وهتف
الهاتفون باسم المؤلف حتى سرت العلوى إلى
المقاهير . وأسرع هيگو إلى الأنسة مارس لتهنئتها
فعرضت عليه خدها لقبه . ولدى باب الكوميدي
فرانسيز تدافعت جمهرة من أصحابه لتهنئته

وحمله إلى داره .

وفي اليوم التالي تلقى المؤلف الرسالة التالية

لقد شهدت ، يا سيدي ، التمثيل الأول

لهرناني . أنت تعلم مقدار أعجابي بك . إن

اعتراؤي يتشبث بقيثارتك ، وأنت تدرى لماذا .

انني وأهل ياسيدي ، وأنت عقيل ، سأجعل نفسي

إعانة لدى ذكر ربة شعرك . إذ لابد أن يعطى مجد

خاضع على أرواح الموتى .

شاتوبريان . ٢٩ شباط ١٨٣٠ .

حدث التمثيل يوم السبت . وظهرت الصحف

نهار الاثنين يوم التمثيل الثاني . وكانت كلها

معادية ، إلا جريدة المناقشات . لقد عايت الصحف

الروما ولزمت الجمهور قائلة أن المؤلف يجلب

مشاهدين لاثنين بمسرحيته . جاء بضروب من

الشقا والادبى والزائف . التقطهم لا يعرف من

اية مواخير . فصنعوا من قاعة محترمة حانة تبث

على التقرز والفثيان ، اسلموا أنفسهم فيها إلى

بحران عربية كان لها نتائج شنيعة . ملأوها

بالأغاني المنكرة . أما الصحف الليبرالية فسيقتها

أغاني يندى لها الجبين . وقالت الصحف الملكية

عنها أنها أغان داعرة ، وقد دنست حرم هذا المعبد

إلى الأبد .

وخشى المفوض الملكى على الأمن من اجتماع

الصحف على الاستنكار .

وحل المساء ودخل انصار المؤلف يتقدمهم

تيوفيل كوتيه مرتديا زيا غريباً جديداً اثر باثرة

شاغلي المقصورات .

وحين أوشك الستار أن يرتفع حدثت حادثة

كتب لها أن تتكرر بعد ذلك لدى تمثيل مسرحيات

هيگو كلها . اسراب حائلة من الأوراق الصغيرة

البيضاء تساقطت من أعالي المقاصير العليا على

الأوركسترا . فتملقت بالثياب والتصبقت بالاثوف

وتسكتت بظفائر النساء وانصت بين نهودهن .

فانفضت القاعة كلها وتنفضت . كان هذا

أضرارا جديداً بهرناني . ترى من لعب هذه اللعبة ؟

أكان عدوا ؟ أكان ميقظاً منفوخاً من المرأة

المفتاهين ؟

هذه البادرة كان الغرض منها الاغاطة ثم

القتال .

ساور انصار المؤلف شعور باقتراب عيبوب

العاصفة ، فإذا بها زوبعة منذ الفصل الاول تنطلق مع هذا البيت :

نحن ثلاثة في بيتك ، هذا كثير يا سيدي ،
اذ استقبل البيت ضحك هائل من كل
الجهات - وتقام الضحك لدى اداء البيت التالي :
نعم ، من خدمك ايها الملك ! من خدمك
اذ اداء الممثل على هذا النحو :

نعم ، من خدمك ، ايها الملك ! - اننى فخور
بكونى من خدمك .

ولكن اتباع المؤلف غطوا على هذه السخرية
بهتافاتهم فاحبطوا مقولها ومع ذلك فقد ظل
الكلاسيكيون يمد ذلك يتكلمون على هذا البيت في
مجالسهم خلال شهور عديدة ، وكلما صادفوا
بعضهم قالوا :

« اننى فخور بكونى من خدمك »
وتجدد الضحك في الفصل الثانى على دقة
هذا البيت :

في أية ساعة نحن ؟

.. في الثانية عشرة ،

كيف يسأل ملك عن الساعة بذلك الصيغة ،
وكيف يجاب بهذه الصيغة ؟

لا سيما والاجابة شعرية ؟ كان يجب ان
يقال له :

من اعل دارى ، يا مولاي ، تدق الساعة اخيرا
الدقة الثانية عشرة .

وتطور الضحك الى زعيق ساخر ونعيق هادر ،
امتضى الشباب شيئا ، لكنهم ما لبثوا ان
غرضوا الصمت بحزم وعزم لم يؤد احد الممثلين دور
شارل كنت كلب ينقى ، فتجددت فرقات القهقهات
على ان المظلة التنكرية واغصام الرقص فسى
الدور الخامس ابهجت الجمهور .

ولكن دوننا سول ، بعد ان ارادت الفرار من
الموسيقى ، تبنت اغنية في الليل ، فقال لها
هرنانى : يا لك من هوائية المزاج ! فحدثت هذه
الكلمات وقما سبيلا على اسماع المشاهدين فشرعوا
بالقهقهة مجددا ، ولم يكتفوا عنها هذه المرة .

وتحدثت الصحف في اليوم التالي عن التهمك
والاستهزاء والاستخفاف ، ونسبت ان تحريف انها
ذابت ذوبان الثلوج على حرارة الهتافات المعجاجة
والتصفقات المملعة .

وكانت هناك مقاعد خالية ، وعلى الاخص خلوا
مقصورتين مواجهتين للمسرح ، فادهش ذلك
الحاضرين المتكدرين في التواحي الاخرى ، وعجب
المؤلف كذلك ، لانه كان يعلم ان كافة المقاصير كانت
محصورة . ولكن ظهر اخيرا ان صاحب هذه الفعلة
هو شقيق مؤلف مسرحى مشهور آنذاك ، وقصد

استأجر هاتين المقصورتين ولم يشغلها نكابة
بالمؤلف .

وكان الثالث اسميد اصطخايا وعريضة ،
ولكن المناوئين اكتفوا هذه المرة بالاستهزاء .

وقالت الصحف ان الجمهور الحقيقي استطاع
اقتحام القاعة هذه اذرة انتقاما للفن الهان .

وهنا في الواقع بدأت الحركة الحقيقية .

اصبح التمثيل كله هزجا ومرجا فظيحي .
كانت المقاصير تتراكم والمقاعد الخلفية تصفر . كان
كل فرد يحتج على طريقته الخاصة وحسب مزاجه .
فهؤلاء لا يستطيعون مشاهدة مسرحية من هذا
النوع فيديرون ظهورهم للمسرح ، واولئك لا
يقدمون على سماعها فيقولون : لم تعد لنا طاقة على
التحمل . ويخرج بعضهم في منتصف احد الفصول
وهم يصفقون باب المقصورة بعنف . واكتفت
الطبائع الرزينة بانبات اعدام اللذة في هذه
الدراما ، وذلك بنشر جريمة ومطالعتها . ولكن
اصحاب الاذواق السليمة لم يبرحوا امكنتهم ، فلم
يطالعوا ولم يديروا ظهورهم ، بل كانت آذانهم
مرهقة صوب المسرحية ، وكأفوا يفتنصون كل كلمة
تصلح للتفريق بها والصغير معها فينطقون بها
بصوت مسموع وبصورة معرفة ويلوون السنتهم ،
لفرض ارباك الممثلين واضطراب المتفرجين .

ولكن انصار ميگوما لم يهتوا ولم يتزعزعوا ،
فان سنهم العشرين واعتقادهم كانا اعصارا اكسج
كل هذا التخريب ، اذ عمدوا الى احباط مكائد
هذا الحشد فدافعوا عن المشاهدة بيتا بيتا ، ولم
يغلت منهم شطر واحد .

كانوا يضربون الارض باقدامهم ويزارون .

ونسى احد الشيوخ سنه المالية فالتفت الى
امراة كانت تتفرقع قهقهة ليقول لها : سيدي ،
انك مخطئة في ضحكك هذا ، لانك تكشفين عن
استفائك !

ولح شيوخا محترمين صلع الرؤوس وهم
يصغرون باتجاه الاوركسترا ، فصاح بهم .

- الى المقصلة ، ايها السادة

وفقد المؤلف في دخائل المسرح (الكواليس)
الاحترام الذي احرز في التمثيل الاول . وانحاز
الممثلون الى الاعداء ، وغز كبرهم الجمهور بعينه ،
كانا يريد ان يقول لهم : انا معكم . وحسدت
الانسة مارس ، بالرغم من مشاركتها للمؤلف في
الخلوة . وكان من اسباب نجاح المسرحية ، رغم
ذلك ، كثرة التذاكر المصروفة . صحيح ان الخصوم

خاض رجل يسمى بلتام عبادة في سبيل هرثاني
فقتل . وفي فان مات يعرف خيال تاركا بعد ان
اوصى ان يكتب في قبره : « هنا يرقد امن آمن
بفكتور هيكو » .

وقطعت اجازة تمتعت بها الانسة مارس تمثيل
المسرحية الرابع والخسين . ولكن بعد ان تبادل
المساعدون تنف اللحى وكيل الصفحات واللكنات
وتقازف الاوصاف والتعوت الشنيعة .

وصارف ان اعيد تمثيل المسرحية بعد ثمانى
سنوات . وكان هناك مشاهدان اخذا يبطان
درجات السلم وهما يتناقشان عن سبب عدم وجود
الى شيء سوى التصديق اثناء التمثيل . فقال
احدهما :

— لا اعجب من انعدام التصغير ، اذ لابد ان
يكون المؤلف قد غير جميع الابيات .

فرد عليه صاحبه بقوله :
— انت متوهم . لم يغير المؤلف مسرحيته
وانما غير جمهوره .

المصادر :

- ١ - شينار - الموجز في تاريخ الادب الفرنسي .
- ٢ - لاكلود وميشار - الرؤوس في الادب الفرنسي .
- ٣ - كاستكس وسجر - دراسات في الادب الفرنسي .
- ٤ - دي مرائج ويويو - تاريخ الادب الفرنسي .
- ٥ - بول كيتون - تاريخ الادب الفرنسي .
- ٦ - فيكتور هيكو - مشاهد من حياته .
- ٧ - مسرحية هرثاني .

جادوا لاجل التصغير . ولكنهم جأوا على كل حال .
وقد اتسم الهجوم بالهزوات . فهو اليوم
يهاجم هذا الموقع ، وغدا يهاجم موقعا آخر . فهنا
مشهد مزقته الاصايات التهمكية امس يتعجب اليوم
من تركه ينعم بالهدوء . وبالعكس هناك مشهد كان قد
ظن نفسه بمنجى من الاصايات تهشم اخيرا
بالمقاطعات . وتفكك المؤلف والانسة مارس اثناء
اجلدى الاستراحات في التمثيل الثلاثين ، وصما
ببحثان عن ابيات لم يصغر لها المصغرون .
فلم يعثروا على بيت واحد سلم من هذه الافة .

فالت المثلة تيران : انا مستعدة لاداء دورى
وكان دورها يقع في هذا البيت وربيع البيت :
سيسى الكونت ،

انت تعلم ان زوجى يعتبرك فى عدادهم
فقال المؤلف :

— الم يصعب التصغير البيت وربيع البيت ؟
سيسىبيها !

وقد اصيبا بالتصغير فعلا في تلك الامسية .
وكما انقل الادب من هذه المسرحية انقلعت
السياسة منها ايضا . فقد شطرت مسرحية هرثاني
الاهتمام العام شطرين . فكتب محرر صحيفة
« البريد الفرنسي » الى صديقه الشاعر يقول :
« يوجد في فرنسا رجلا ميقوتان غاية المقت هما
بولينياك وانت » .

وسرى شواك الحركة الى الاطوية . ففي تولوز

لو القينا نظرة على تاريخ تطور مختلف أنواع الفنون لوجدنا أن الفن الاوبرالي يعتبر حديث العهد نسبة إلى الفنون الأخرى . فخلال العصور القديمة التي شهدت انجازات فنية عظيمة في مجالات الفنون التشكيلية ، وبصورة خاصة في النحت والفن المعماري اضافة إلى الادب ، فإن تلك العصور لم تعرف شيئاً عن الاوبرا . وكما هو معروف فإن الموسيقى قد تطورت أيضاً في تلك العصور القديمة بازدهار ، سواء في عهد أثينا أو روما . بل حتى في عهود الحضارات القديمة في وادي الرافدين ومصر والهند والصين ولعبت دوراً بارزاً في الحياة الاجتماعية .

فالمسرح الاغريقي استخدم (الكورس) الفرقة الفنائية ، وحتى أن بعض الاموار كانت تؤدي بأسلوب غنائي ترافقها آلات العزف الموسيقية . وتضمن المسرح الاغريقي ، على سبيل المثال ، الخطوات الأولى لتكوين الفن الموسيقي الدرامي الخاص به ، دون أن يشهد ذلك نشوء الاوبرا . ومع غروب نظام الرق في تلك العصور القديمة اختلت هذه التقاليد الفنية لتلك المرحلة التاريخية بالخمود . فالعصور الوسطى بتقاليدما الدينية الصارمة قد تناست الفنون العظيمة والساطعة للاغريقين القدماء والرومانيين . ولكننا نلاحظ مع ذلك أن بعض العروض السرحية والتي ترافقها



مشهد من اوبرا (فيديليو) لبيتهوفن

الشعبية المرححة مع العروض المسرحية الساخرة في حفلات التنكر المختلفة . وأن الميزة الرئيسية لهذه الموسيقى الدنيوية كانت تمثل انطلاقة التمتع بالحياة .

أما الطبقة الأرستقراطية فقد قامت هي أيضا - مقابل هذا الفن الشعبي - بالعمل على تطوير نوع من العروض الموسيقية كانت تؤدي في الحفلات التنكرية . وكانت تهدف من ذلك لجعل الاحتفالات التي تقام في مناسبات معينة لأفراد هذه الطبقة الفنية كحفلات الزواج وحفلات عيد الميلاد . وهذا المظهر لهذه الحفلات الشعبية والأرستقراطية التي قرافقها الموسيقى والغناء لا علاقة له بالأوبرا . ولكننا نتمكن أن نلمس فيها الملامح الأولى للأوبرا التي ظهرت بوادر نشوئها في أواخر القرن السادس عشر في إيطاليا .

أن نشوء الأوبرا يعتبر أيضا نتيجة من نتائج أضواء الطابع الدنيوي على الموسيقى ، وهي في نفس الوقت علامة مميزة لقضية تطور مختلف المجالات الثقافية والفنية في كسر طوق الطابع الديني الذي كان مهيما عليها ، والتي أخذت تنتشر في النصف الثاني من القرن الخامس عشر . وأن هذه التحولات في المجال الثقافي والفني كانت ضرورة حتمية انطلاقا من التغير الأساسي الذي طرأ على التطور الاقتصادي والسياسي والفكري لشعوب غرب أوروبا . وهي تتعلق بمرحلة نهاية العصور الوسطى المظلمة بصورة تدريجية وبداية انطلاقة المرحلة البرجوازية في التاريخ البشري ، أنه عصر النهضة .

في ذلك العصر - عصر النهضة - ولدت الأوبرا في إيطاليا . وأن الانجازات الأولى لهذا الفن الجديد تنقلنا إلى ذلك العطاء الغزير وتلك القيمة العظيمة للتراث الحضاري للعصور القديمة النابض بالحياة والذي أصبح ينبوع الأساسي لأوائل الأعمال الأوبرالية التي أنجزها أفسان عصر النهضة .

وقبل أن نواصل بحثنا هذا يتوجب علينا أن نسأل : ما هي الأوبرا ؟؟
الاجابة على هذا السؤال بإيجاز كما يلي :
في أواخر القرن السابع عشر أطلقت كلمة (أوبرا) على نوع فني حديث تمثل نوعيته في الارتباط الوثيق بين أسس هذا الفن مع بعضها . ومن أهم هذه الأسس هي الموسيقى والتعثيل الدرامي وأسلوب العرض وتنظيم المسرح والإضاءة . وأن الحد الفاصل بين هذا الفن والفنون المسرحية الأخرى هو الميلودراما ، أي الأداء الشعري بمرافقة الموسيقى . ولو تطرقنا بصورة عابرة إلى التطور الضايف بالمتنوع الدرامي أو التركيب الشكلي



فاجنر

الموسيقى والغناء كان لها بعض الوجود ، وبصورة خاصة تلك العروض المسرحية البهيمية التي كانت الكنيسة تقدم لها الرعاية والمساندة . وكانت الكنيسة تهدف من ذلك استغلال هذه العروض المسرحية لغرض تعزيز سيطرتها على النظام الاجتماعي .

رغم تلك المحاولات من قبل الكنيسة فقد أخذت العروض المسرحية تتجه نحو طابع شعبي . حيث لم يعد رجال الدين وحدهم من يقدم العروض المسرحية هذه ، بل أخذ الهواة من المواطنين في المشاركة في هذه العروض المسرحية ، والتي أخذت تقتصر تدريجيا من داخل الكنيسة إلى الساحات الشعبية . خاصة في موسم الأعياد وكذلك في موسم السوق التجارية السنوية ، حيث كانت الموسيقى الكنائسية والتراتيل الدينية المقررة من قبل البابا تستبدل بالموسيقى والأغاني الشعبية . ومع ذلك لم تكن هذه العروض المسرحية ألقاضة تمثل مسرحا موسيقيا بذاته . فبدلا من أن تقدم هذه العروض المسرحية مشاهد نابضة من صلب الحياة ، فقد كانت تشتمل فقط على تشير ديني أخلاقي . وكانت تنقصها الشخصيات المحددة والموضوع الواضح المستقى من الحياة اليومية . فالموسيقى لم تكن - إلى جانب الكلمة - المعبرة عن تطور مجرى الأحداث في العرض ، بل كانت تلعب دورا ثانويا لغرض إيجاد نوع من الترابط بين الجمهور والمسرح .

إن ادخال عناصر دنيوية إلى هذه العروض المسرحية الشعبية الفاضحة قد ساعد على تطور هذه الحركة المسرحية . وكذلك أضغبار الطابع الدنيوي على الموسيقى وعلى كافة الفنون الأخرى قد ساهم مساهمة كبيرة في قضية التطور هذه ، كما نشاهد ذلك في العروض المسرحية عبد اللذان آنذاك وفي إيطاليا أيضا حيث تعزف الموسيقى



مشهد من اوبرا رينزي افاجنر

كانت تهدف الى نوع من التسلية والترفيه والعرض الفني يقدم الى كبار معلمي الطبقة الارستقراطية في دويلات المدن الإيطالية . وهي تتفق مع اساليب حياة وتفكير هذه الطبقة آنذاك ، تلك الطبقة التي لعبت دورا رئيسيا في تطوير وتقديم هذا الفن الجديد . فعالهم الذي اخذ بأسلوب الانتساج الراسمالي في احضان المجتمع الاقطاعي والذي كان يتقدم في صراعه الاقتصادي مع النظام الاقطاعي ، لم يكن لديه سبيل آخر سوى الوقوف حوقفا مضادا تجاه الكنيسة وسلطة الاقطاعيين لكي يستطيع مواصلة مسيرة تطوره الذي شمل كافة مجالات الحياة الاجتماعية سواء في الانتاج المادي او في المجالات الثقافية والفنية . وقد ظهر ذلك في الاوبرات التي قدمت آنذاك .

ان تطور الحياة الاجتماعية لانتاس عصر النهضة ادى الى تطوير اساليب موسيقية جديدة . فالطراز الموسيقي الكنائسي اعتبر آنذاك من اكثر الانواع الموسيقية تطورا وخاصة طراز الغناء الكورالي ، ولكنه في نفس الوقت اصبح لا يتناسب مع متطلبات ذلك العصر لتعقيده . فالمشاهد يجد صعوبة في فهم النص ، ولذلك فإن افضل وسيلة تتفق مع التلحين الدرامي للحوار هي ما يسمى (الالقاء الغنائي) او (الحوار الغنائي) والذي يعكس في نفس الوقت تكويننا موسيقيا بارزا . وهذا هو ما تم التوصل اليه فعلا . ففي البداية كانت بعض الآلات الموسيقية القليلة العدد ترافق هذا الغناء فقط ، وبذلك تتوفر امكانية فهم الحوار او النص الشعري بسهولة اضافة الى اعضاء الصفة المميزة لكل شخص يساهم في العرض . ومن خلال ذلك نلاحظ ان الموسيقى تلعب دورا بارزا في الاوبرا وبصورة خاصة من خلال الميلودي والهارموني (اللحن والانسجام وفي عكس مشهد معين من خلال النغم .

يطلق على هذه الخطوات الاولى لتطور نشوء الاوبرا (الطراز الواسف) او (المونوديا) . وكانت أولى الاعمال الاوبرالية مختلفة عن بعضها ولذلك كان يطلق عليها (الميلودراما) او (حوار موسيقي) وكذلك (دراما او تراجيديا في الموسيقى) وهذه التسميات اخذت تدريجيا مفهومها الاوبرالي واصبح يطلق على هذا النتاج الفني الجديد اسم (الاوبرا) . فالأوبرا لم تعد مجرد عرض مسرحي يرافقه عزف موسيقي بل لها ميزة اساسية وهي ان الموسيقى - جنباً الى جنب من الحوار - هي المعبرة الرئيسية للتطور الدرامي في مجمل الحدث الذي يقدم على المسرح . وهي تعتبر عنصرا أساسيا يساعد على مواصلة سير العرض واضفاء صفة على كل شخص مشارك في هذا العرض بالإضافة



● بيتهوفن ●

للاوبرا . كما هو الحال مع (التمثيل الغنائي) ومع (اوبرا بوفيا اي الاوبرا المرحية) ومع (الاوبرا الساخرة) ومع (الاوبرا الجدية) لوجدنا ان النوعية الجمالية للاوبرا تتمثل في التكيف العالي للادراك الزمني النفسي والذي يحطس للتأثير الفني للاوبرا نوعية ذاتية خاصة . ونتيجة للصفات المتعددة الجوانب للاوبرا فإن التكوين الجمالي لها لا يمكن التعرف عليه الا في تلك اللحظة التي يظهر فيها على المسرح .

في دار الامير باردي المعروف بذوقه الفني الرفيع عرضت أول اوبرا عام ١٥٩٧ في مدينة فلورنسا . وهذه الاوبرا اشتقت من أسطورة شعبية أغريقية (دافنه) لحنها جاكوب بيرري والنص الشعري لها من تأليف اوتافيو رينوسيني . وعرضت الاوبرا الثانية في عام ١٦٠٠ وقد اخذ النص أيضا عن أسطورة أغريقية (اويريديسا) قام بتأليف النص الشعري رينوسيني أيضا ولحنها كل من بيرري وغاليو كاسيني ، وموضوعها يدور حول ملحمة (اورفيوس) و (اويريديسا) والتي لم تزل حتى يومنا هذا محتفظة بحيويتها وروعيتها . وقد قدم نفس هذه الاوبرا بعد ذلك كلاوديو مونتفيردي حيث أطلق عليها (اوبرا اورفيو) وكذلك من بعده قدمها كريستوف غلوك (اورفيوس واويريديسا) .

ان هذه العروض الاوبرالية في تلك المرحلة



مشهد من أوبرا (عودة أوريستيس) لكلاوديو مونتييردي

الى وصف وتوضيح هذه المشاهد المعروضة .

يعتبر كلاوديو مونتفيردي (١٦٦٧-١٦٤٢) من أوائل كبار فناني الاوبرا الذي لازالت أعماله الاوبرالية محتفظة بحيويتها وقوتها وجمالها الفني حتى يومنا هذا . ومن خلال الاوبرات التي انجزها نلمس تشخيصا موسيقيا بارعا للأفراد . حيث استطاع ان يصور انفعالاتهم بكافة اعماقها من خلال الموسيقى . والمعروف عن هذا الفنان العظيم انه قد ارتوى من الكثور الموسيقية لعصره وصيها في الاوبرات التي قدمها ، وتجاوز ذلك ايضا بتجديده الاصيل ، فكان يبتعث باستمرار عن إمكانات جديدة واكتشف أساليب تعبيرية غير معروفة . فهو يعتبر اول من استخدم حركة الارتعاش (تريولو) في آلة الفيولين (الكمان) ومن أشهر الاوبرات التي ألفها مونتفيردي هي اوبرا (أورفيو) التي عرضت لأول مرة عام ١٦٠٧ في جانتوا ووبرا (توبيج بوبيا) والتي عرضت ايضا لأول مرة عام ١٦٤٢ في فينيسيا .

ان النظرة الانسانية الواقعية لمونتفيردي والتي تنعكس في محاولته لتحرير أسلوب الحياة الانسانية من قيود الكنيسة والاقطاع . هي التي مكنته من ان يتخطى النتاجات الاوبرالية السابقة ويواصل تطويرها ، وكانت تمثل مرحلة انعطاف جديد في تاريخ الاوبرا . ان هذه الاوبرات التي ألفها مونتفيردي كانت تتفق مع المتطلبات الجمالية للقوى الديمقراطية للمجتمع الإيطالي آنذاك . حيث استطاعت طبقة الملاكين واصحاب رؤوس الاموال ان تطور نفسها في دويلات المدن . ولكن مع انهيار الاسبس الديمقراطية في دويلات المدن هذه ، تلك الديمقراطية التي انبثقت من حركة عصر النهضة ، أصبحت الاوبرا تعيش في افق ضيق ايضا . اذ أصبحت خاصة بالفتة الأرستقراطية . ولا ينكر ان هذه الفتة الغنية المتنفذة في دويلات المدن كانت قد لعبت دورا معينا في تطوير الاوبرا في إيطاليا . فالأوبرا أو المسرح بالنسبة لسيدات وسادة الفتة الأرستقراطية في المدينة كانت بمثابة عرض متعلق لمظهرهم الاجتماعي واسلوب من اساليب المتعة والتسلية . وكان الفني الاول في أي عرض اوبرالي يثير حماسهم واهتمامهم أكثر من مجرى الاوبرا نفسها . كان اهتمامهم ينصب على المظهر الخارجي للأوبرا وليس على المحتوى ونوعية العرض ، إضافة الى ان فخامة ديكور واثاث المسرح قد اعطى لها أهمية بالغة ، وكانت في نفس الوقت تلتهم مبالغ طائلة . وهكذا فان تعدد جوانب الاشغال الموسيقية الدرامية كما تعكسها مؤلفات مونتفيردي قد توقفت وحلت محلها عروض متواصلة التكرار للمساحج مجسمة فقط ، حتى ان الكورس (الفرقة الغنائية)

أصبح يلعب دورا ثانويا ان وجد . هذا ما كانت عليه حالة الاوبرا الإيطالية آنذاك والتي اطلق عليها اسم (الاوبرا الجديدة) للقرن السابع عشر .

في خلال النصف الاول لقرن السابع عشر كانت فينيسيا موطن الاوبرا في إيطاليا وكانت تتمثل فيها الصورة التي سبق وان اعطيناها عن حالة (الاوبرا الجديدة) بعلامتها الخارجية المزخرفة والتي كانت تتفق مع الذوق الأرستقراطي . والتي جانب هذه المدينة نشأ مركز جديد للأوبرا في مدينة روما . ثم انقل مركز ثقل فن الاوبرا في أواخر القرن السابع عشر الى مدينة نابولي .

قام اليساندرو سكارلاتي (١٦٦٠-١٧٢٣) بتأسيس معهد مستقل للأوبرا في نابولي . وان المؤلفين الموسيقيين لهذا المعهد بذلوا جهدهم من اجل تحسين قيم تعبيرية حقيقية في النتاج الاوبرالي وقام سكارلاتي ايضا بتطوير الاسلوب الفئاسي للأوبرا عما كان عليه .

وفي نابولي تم انتشار الاوبرا من وضعها المتخلف (الاوبرا الجديدة) حيث استطاع سكارلاتي من خلال عبودية وجمال الالحن للأغاني الشعبية ان يتوصل الى نموذج جديد للأوبرا والذي انطلق من موسيقى الكوميديا في نابولي .

كانت إيطاليا في نهاية القرن السادس عشر تعتبر أكثر البلدان الاوربية تطورا في المجال الثقافي والفني وقد انتقلت منها الاوبرا الى البلدان الاوربية الاخرى على اشكال متعددة الجوانب . وهناك ميزة واحدة رافقت الاوبرا في مختلف هذه البلدان الاوربية ، وهي ان الاوبرا الإيطالية (الاوبرا الجديدة) عندما انتقلت الى كل من هذه البلدان اخذت طابعا قوميا متميزا ، وقد توقف ذلك على مدى تطور دويلات المدن البرجوازية ومدى إمكانية تطوير النموذج الإيطالي للأوبرا بصورة تتفق مع الطابع الثقافي القومي لهذا البلد أو ذاك .

وتعتبر فرنسا اول بلد تم فيه تطوير الاوبرا الإيطالية (الاوبرا الجديدة) وفق هذا الاسلوب المذكور . فلقد تكونت في فرنسا خلال القرن السابع عشر بولا قوية ذات سلطة مطلقة تختلف عن الاقطاعات المجزأة لبلدان الاوربية الاخرى . في كونها قد استطاعت توحيد قوى الأمة الفرنسية في دولة قوية . والعصر الذهبي لهذه المرحلة يتمثل في فترة حكم الملك لويس الرابع عشر وفي هذه الفترة ازدهرت ايضا الثقافة والاداب والفنون وخاصة الفن المعماري والموسيقى .

ويعتبر (جان باپتست لولي) الإيطالي الاصل من أوائل مؤلفي الاوبرا الفرنسية بعد ان وفر القصر



● موتسارت ●

الموسيقيار الالماني هيندل . فهذا الفنان الاناسي الكبير قاد النموذج الايطالي للابورا الجدية الى اعلى مراحل تطوره وخاصة خلال اقامته في لندن .

هكذا انتقلت الابورا الايطالية الى كل من فرنسا وانكلترا في اوائل القرن السابع عشر ، وكذلك انتقلت الى المانيا ايضا في اوائل ذلك القرن فقد قام الشاعر الالماني (مارتين اوبتز) في عام ١٦٢٧ بنقل نص الابورا (دافنه) الى اللغة الالمانية ووضع التاليف الموسيقي لها (هاينوش شوتس) حيث عرضت لأول مرة في حفلة زواج اقيمت في قصر احد النبلاء الالماني في نورجاو .

وهكذا اخذت الحفلات الاوبرالية تنتشر في قصور النبلاء وكانت تتميز بطابع (الابورا الجدية) الايطالية . وفي اواخر القرن السابع عشر تسم افتتاح اول دار للابورا في مدينة هامبورغ من قبل الاوساط البرجوازية التي اخذت تنافس النظام الاقطاعي والتي اخذت على عاتقها مهمة رعاية وتطوير الابورا في المانيا . وان النموذج الايطالي للابورا الجدية كان يحتل محل الصدارة في هامبورغ ايضا . واستمر المؤلف الموسيقي (راينهولد قيصر) في ادارة دار الابورا في هامبورغ لمدة طويلة ، حيث قدمت مختلف الاوبرات بنصوص المانيصة وايطالية مختلطة . وفي هذه الدار ايضا عرضت اولى اوبرات الموسيقيار الالماني هيندل . وفي عام ١٧٢٨ اغلقت دار الابورا في هامبورغ لاسباب اقتصادية حيث كانت الاوساط البرجوازية التسمي

الملكي له وليقية الفنانين امكانيات مادية كبيرة . وهو اول من ادخل (البالييت) في الابورا . وان الاوبرات التي ألفها كانت تعرض للعلبة . الارستقراطية فقط . وقد اسس (لولي) النموذج الاوبرالي الفرنسي المعروف (التراجييديا الفئانية) ذلك النموذج الذي واصل تطويره الفنان جان فيليب رامو فيما بعد .

وفي انكلترا بدأ تاريخ الابورا ذات الطابع القومي مع (هنري بورسيل) . فعندما كان النظام الاقطاعي مهيمن على فرنسا بكل جبروته ، استطاعت الطبقة البرجوازية الجديدة في انكلترا من كسر طوق سلطة الملك واقامت نظاما برلمانيا في الدولة ، ذلك النظام الذي فتح الابواب امام تطور اسلوب الانتاج الرأسمالي . وهذا ادى الى تطور الوعي القومي جنباً الى جنب مع الانطلاقة الاقتصادية الحديثة في انكلترا . وبدأ الشعب يتطلع الى التراث الثقافي والفني ذي الطابع الشعبي وهكذا قام (هنري بورسيل) بتأليف الكثير من القطع الموسيقية المسرحية والتي كانت تصور احداثا تاريخية لانكلترا . وقد استطاع (بورسيل) من صهر النموذج الايطالي الاوبرالي ضمن اطر التقاليد الموسيقية لشعبه . وامتازت الاوبرات التي انجزها هذا الفنان عن الاوبرات الاخرى التي انجزت في القرن السابع عشر في البلدان الاخرى في اصلاتها الشعبية وحركاتها العذبة وانعطافاتها المتعددة الجوانب . وان وفاة (بورسيل) المبكرة هدأت الى توقف انطلاقة تطور الابورا في انكلترا .

ان الابورا الايطالية انذاك (الابورا الجدية) لم تعد قضية خاصة بإيطاليا فحسب ، بل انتقلت الى كافة قصور الطبقة الارستقراطية في مختلف البلدان اوروبية . وان زيارة الموسيقيار الالماني (هيندل) الى لندن لأول مرة في عام ١٧١٠ أدت الى انتعاش (الابورا الجدية) .

وفي تلك المرحلة ايضا قام المؤلفون الموسيقيون من مختلف القوميات بتأليف اوبرات رائعة انطلاقا من النموذج الايطالي (الابورا الجدية) . وان هذا الازدهار لم يدم طويلا بالنسبة الى (الابورا الجدية) اذ اخذ هذا النموذج الاوبرالي في اواخر القرن الثامن عشر بالتفوت . وان اغلب نتاجات (الابورا الجدية) منذ غروبها في اواخر القرن الثامن عشر أصبحت في زاوية التسيان . وبصورة عامة كانت تتميز في ان المظهر الجمالي والابهة في العرض يطغى على التركيب الموسيقي لها ، وهذا بدوره ادى الى سقوطها . ولكن مع ذلك فلا زالت هناك بعض نتاجات (الابورا الجدية) التي لاتزال محتفظة بروعتها وحيويتها ، خاصة تلك التي تتميز بأسلوبها الموسيقي التمييزي النابض بالحياة ومنها نتاجات

يعد ان احتل مكانة الاوبرا الجديدة الايطالية - ومن اوائل العروض الاوبرالية لهذا النموذج الجديد هو عرض اوبرا (الزواج المتباين) في دار الاوبرا في هامبورغ عام ١٧٢٥ . وكذلك عرضت اوبرا (الخادمة كسيدة) لأول مرة في نابولي عام ١٧٢٢ وهي من تأليف الايطالي (بيرغوليسي) - ففي هذين النتاجين الاوبراليين نرى ان الدور الرئيسي هو دور الخادمة التي تنفصر على السيد من خلال تفكيرها النافذ وبراعة تصرفها ومرح حركاتها بالاضافة الى روعة جمالها - وهكذا كان بالمستطاع عكس الاحداث اليومية للمجتمع البرجوازي الجديد على المسرح - ولقد ظهر ان اوبرا (الخادمة كسيدة) بموسيقاها المتدفقة حيوية ومرحاً كانت الاصل الكلاسيكي للنموذج الاوبرالي البرجوازي الجديد (الكوميديا الموسيقية) وقد ادى هذا النموذج الجديد الى تأسيس الاوبرا الايطالية (لوبرابوا - الاوبرا الساخرة) في ايطاليا - وان روعة هذه الاوبرا تتمثل بصورة خاصة في الاغاني الايطالية الاصلية والتي تندمج فيها الحسان (بيلكانتو و بارلاتنو وكولوراتور) ، وان مرحلة تطور (الاوبرا الساخرة الايطالية) تمتد حتى اوائل القرن التاسع عشر اي حتى مرحلة روسيني ودونيزيتي .

وفي آنكلترا عرضت اوبرا (المتسول) التي تعكس جانباً من الحياة الشعبية ايضا وقد الفها غاي وبيوش والتي كانت تضم فرقاً غنائية شعبية واشخاصاً من الاوساط الشعبية الفقيرة بالاضافة الى شخصيات اخرى كالمحتالين وفتيات الشوارع . كل ذلك اعطى لهذه الاوبرا مميزات النقد الاجتماعي والهجائي .

وقد قامت بعض الفرق الفنية الايطالية بنقل (الخادمة كسيدة) الى كل من المانيا وفرنسا . وقد قبولت في باريس بصورة خاصة بمناصفة من الاعجاب والرفض في ان ولحد - وان الاوساط البرجوازية الاصلاحية لمحلة ما قبل الثورة في فرنسا قد اعلنت تأييدها المطلق لهذا النموذج الجديد لانها وجدت فيها المادة الاصيلية من الحياة الواقعية واليميدة كل البعد عن الخرافات اللاهوتية لآوبرا الصالونات - ولقد تأثر جان جاك روسو ، وهو من كبار مفكري تلك المرحلة ، باوبرا (الخادمة كسيدة) الى درجة كبيرة حتى انه الف في عام ١٧٥٢ اوبرا (عرافة القرية) - وهذه الاوبرا قد مهدت الطريق الى تكوين وظهور النموذج الاوبرالي الفرنسي (الاوبرا الكوميدي) .

وفي المانيا والنمسا وجدت الاوساط البرجوازية النموذج الاوبرالي الذي يتفق مع مركزها الاجتماعي والمعروف (بالتمثيل الغنائي) ويعتبر هذا النموذج شكلاً من اشكال الاوبرا الغنائية . فالحوار يجري



مشهد من اوبرا (الناي السحري) لموزارت

اخذت على عاتقها مهمة رعاية وتطوير الاوبرا ضعيفة اقتصاديا وسياسيا .

في اوائل القرن الثامن عشر اخذت النماذج الاوبرالية التي كانت سائدة في قصور النبلاء والطبقة الارستقراطية في اوروبا بالانحلال والتي كانت تتمثل في النموذج الايطالي (الاوبرا الجديدة) والنموذج الفرنسي (التراجيديا الغنائية) - وقد وجهت الضربة القاضية لهذه النماذج الاوبرالية في نهاية الثلث الاول من القرن الثامن عشر وذلك بظهور نموذج اوبرالي جديد ذي طابع شعبي عرف بالكوميديا الموسيقية ، والذي انطلق من الاساليب الفكرية البرجوازية الجديدة - وقد انتشر هذا النموذج في بلدان اوروبية عديدة في ان واجد تقريبا وبذلك قضى على نماذج الاوبرا الارستقراطية السابقة - والصفة المميزة لهذا النموذج الاوبرالي الجديد هو ان الادوار الرئيسية لم تعد تمثل الملك او الامير او احد النبلاء ، بل اناسا من عامة الشعب وكانت هذه العروض الاوبرالية تقدم في بداية مرحلة ظهورها خلال فترات الاستراحة بين فصل واخر من فصول الاوبرا الجديدة الايطالية لكبار المؤلفين . وقد انتعش هذا النموذج الجديد بصورة خاصة في مدينة نابولي ثم أصبح عرضا اوبراليا قائما بذاته

بأسلوب غنائي في مختلف المشاهد أثناء العرض - ويعتبر (هايدن وموزارت وهيل) من أبرز المؤلفين الموسيقيين الذين ساهموا في تطوير الأوبرا الغنائية ، حتى أن بعض نقادهم الأوبرالية لم تزل حتى يومنا هذا تحتل مكانة مرموقة في عالم الأوبرا وتتميز الأوبرا الغنائية في أن الألحان الرئيسية تمثل الفلاحين وعامة الشعب ويتميز دورهم بالمرح والخفة والموقف الساخر والنقد اللاذع تجاه النبلاء والطبقة الأرستقراطية ويظفي عليها طابع الألحان الشعبية -

وإن أعلى مرحلة لتطور هذا النموذج الأوبرالي قد عاشت عهد الإصلاحيين ، ذلك العهد الذي يمثل النضج الفكري لمرحلة فجر انبثاق الثورة البرجوازية الديمقراطية ، مرحلة كبار المفكرين الإصلاحيين وفي مقدمتهم المفكرين الإصلاحيين الفرنسيين الذين ساهموا من خلال نتاجاتهم الفكرية مساهمة فعالة في تطوير (الأوبرا الكوميدية) وإن عهد الإصلاحيين قد أثر أيضا على النماذج الأوبرالية الأخرى . فعندما تعكس الأوبرا الكوميدية الفكر البرجوازي بأسلوب مرح وساخر وحتى بأسلوب مهجائي أيضا ، فإن هذا العهد قد أدخل إلى الأوبرا الكوميدية جوانب جديدة أيضا تتمثل في أهمية إظهار صورة الإنسان في بداية مراحل المجتمع الصناعي - وكان كريستوف ويليبالد غلوك في طليعة المجددين لهذا العهد وقد قام بتطوير الأوبرا الجدية الإيطالية والأوبرا الفرنسية (التراجيديا الغنائية) ، وأصبحت نتائج غلوك الأوبرالية خالدة في تاريخ الموسيقى لأنه استطاع أن يحدث انعطافا جديدا في الأوبرا - وفي الواقع فإن الأوبرات التي أنجزها لم تكن تجديدا فحسب ، بل كانت تجسيدا خلاقا للدراما الموسيقية الأصيلة لأنها تظهر عواطف واحساس وشعور الإنسان بالآلام وفرحه بحبه وكرمه ، تظهر شجاعة التضحية عند الإنسان ، وحالات الجبن واليأس عتيده - وفي نتائج غلوك لم تعد الأوبرات مجرد مظهر عرضي بل أصبحت نتاجا أوبراليا متكاملًا - والميزة الرئيسة لموسيقى غلوك هي تلك الانطلاقة الداخلية عند الإنسان التي يعكسها أبطال مؤلفاته الأوبرالية كما تشاهد ذلك عند ميتدل أيضا -

ومن خلال أوبرا التراجيديا الغنائية استطاع غلوك أن يصور عالم المجتمع البرجوازي الجديد - في أواخر القرن الثامن عشر توفرت في ألمانيا والنمسا الشروط الملائمة لظهور أوبرا متطورة تقدمت الأوبرا الغنائية بافاق جديدة قسي التكوين والمظهر الفنيين - والمعروف أن هناك نقاط التقاء واشتراك وحتى الاندماج أحيانا في مجالات الثقافة والفن بين ألمانيا والنمسا علاوة على الميزات الخاصة بهما في كل من هذين البلدين - والمدرسة

الكلاسيكية الغنائية - نسبة إلى فينا - هي مثال على تلاحم الثقافة والفنون بين ألمانيا والنمسا ، تلك المدرسة التي كان في طليعتها عبقرة الفن من أبناء الشعب النمساوي أمثال (هايدن وموزارت) ومن أبناء الشعب الألماني مثل (بتهوفن) - وتعتبر النتاجات الفنية للمدرسة الكلاسيكية الغنائية تراثا فنيا عظيما لكلا الامتين الألمانية والنمساوية -

إن تطور فن الأوبرا من خلال المدرسة الكلاسيكية الغنائية اكتسب زخما قويا بالاحتياج دار الأوبرا الوطنية في فينا عام ١٧٧٨ - وتأسيس هذه الدار كان ثمرة التأثير المتزايد للأفكار البرجوازية الوطنية في عهد سلطة الأسرة الهابزبوركية قسي النمسا - وإن الامبراطورة ماريا تيريزا (١٧٤٠ - ١٧٨٠) وجوزيف الثاني (١٧٨٠ - ١٧٩٠) وجدوا أن لابد من اجراء بعض الإصلاحات الاجتماعية التي فتحت افاقا جديدة للتطور البرجوازي الوطني وذلك من أجل الحفاظ على سلطتها المطلقة - وقد شمل ذلك رعاية الثقافة والفن الوطنيين البرجوازيين لفترة محدودة -

في عام ١٧٨٢ تمكن موزارت من تقديم أوبرا (خطف من سيرايل) في دار الأوبرا الغنائية الوطنية في فينا والتي تعتبر أول أوبرا رائعة حقًا أنتجها موزارت - فمن خلال هذه الأوبرا استطاع موزارت أن يطور الأوبرا الغنائية الألمانية والنمساوية إلى القمة - وقد كتب الشاعر الألماني الكبير غوته حول هذه الأوبرا (.. أن كافة جهودنا للاكتفاء بكل ما هو بسيط ومحدود قد ذهبت سدى عندما ظهر موزارت على الصعيد الفني ..) في الحقيقة أن موسيقى هذه الأوبرا تأخذنا إلى عالم أصيل للعواطف والشاعر الإنسانية النبيلة وتعتبر كنزا فنيا للأساليب التعبيرية التي لم يعرف فن الأوبرا مثيلا لها -

إن رعاية القصر الامبراطوري لدار الأوبرا الغنائية الوطنية في فينا قد ساعدت على ازدهار الأوبرا الغنائية الألمانية والنمساوية ولكن توقف هذا القصر عن مساعداته أدى إلى تمهيد الطريق لكي تحتل الأوبرا الإيطالية مكان الصدارة مجددا بعد أن توقفت عروض هذه الدار -

كان (موزارت) أول مؤلف موسيقي تجرأ على قطع علاقات عمله مع طبقة النبلاء ، حيث عاش في فينا منذ عام ١٧٨١ مزاولا مهنته بحرية - ومع تلك قائة قد اضطر أخيرا إلى تأليف نتاجاته من نموس ايطالية بعد أن تصدرت الأوبرا الإيطالية كافة العروض الأوبرالية في فينا - ولم يكن هذا الشكل الأوبرالي الإيطالي خاصا بالأوبرا الجدية الإيطالية بل بشكل أوبرالي إيطالي جديد يتميز بموسيقاه الأصيلة حول عرض يكون فيه الإنسان

مؤلف موسيقي للمعهد الكلاسيكي في تاريخ الاوبرا
الالمانية ، التي بدأت بنتائج غلوك ، حيث ظهر
في اوائل القرن التاسع عشر اتجاه جديد للفن وهو
(الرومانتيكية) .

كان إكارول ماريافون فيبر من اوائل المؤلفين
الموسيقين الالمان في بداية مرحلة تطور الاتجاه
الرومانتيكي للأوبرا ، ويأتي بعده في الاممية البرت
لورتنك .

ان الاوبرا الغنائية الالمانية في استمرارية
تطورها من خلال نتاجات (فون فيبر ومارشور
وموزارت) تعتبر بنابيع غزيرة للأعمال الموسيقية
الخلقة التي أنتجها (لورتنك) . فالانغام الغنائية
الشعبية لأرياته والوان موسيقاه تثير الإعجاب في
نفوس المستمعين حتى يومنا هذا . وهي مع ذلك
ليست الحائنا موسيقية جميلة فحسب، بل هي بمثابة
تجسيم للأخلاقية الصميمة لشخص هذه الاوبرات .
والجمال الفني الرائع لأوبراته تذكرنا بنتائج
(موزارت) . وقمة انجازاته الموسيقية يجدها المرء
في اوبرا (ريجينا) التي ألف موسيقاها عام ١٨٤٨ .

وفي نتاجاته الاوبرالية نلاحظ لأول مرة في
تاريخ تطور الاوبرا ظهور العمال المضربين في
عرض اوبرالي على المسرح . ويشعر المرء بتعدهم
الثوري للخلاص من الاستغلال ، وذلك من خلال
فوق الغناء التي تعكس ذلك بكل جدارة .

يجب أن نذكر ايضا أن (أوتونيكولاي) الذي
ألف اوبرا (النساء المرحات في فيندزور) وفلوتوف
وأوبراته (السيندرسترايلا) و (مارنا) يعتبران
من طليعة موسيقيي بداية مرحلة الاوبرا الساخرة
المعروفة بطابعها الشعبي المرح . وهؤلاء لم تكن
لديهم أية علاقة مع نتاجات لورتنك .

وإذا كانت نتاجات لورتنك الاوبرالية تمثل
قمة مرحلة ما قبل ثورة ١٨٤٨ ، فإننا نجد في
تطور أعمال فاجنر الاوبرالية ، نقطة الانعطاف
الاساسي لمرحلة ما بعد فشل ثورة ١٨٤٨ ومدى
تأثيرها على الاوبرا الالمانية . والملاحظ أن نتاجات
فاجنر التي أنتجت قبل عام ١٨٤٨ كانت تصور
الافكار التقدمية لذلك العصر ، وفي نفس الوقت
كانت تلقي الضوء على اتجاهه السياسي واعتناقه
للافكار الاشتراكية المثالية البرجوازية وخاصة
خلال فترة اقامته في باريس ، حيث عانى من وطأة
البؤس والشقاء التي كانت مخيمة على حياة الفنانين
آنذاك .

لقد ظهرت الموهبة الموسيقية الفتنة عند ريشارد
فاجنر منذ بداية مرحلة شبابه ، فهو لذلك الفنان
العظيم الذي استطاع أن يقدم في شعره وموسيقاه
عطاءا غنيا هائلا في أسلوب تعبيري حيوي من
عناصر ينابيع شعره وموسيقاه النزيهة . وكان



● فردي ●

العامي موضع البحث كالمخادم مثلا الذي يجاهد من
أجل الحصول على حقوقه وشرفه وشخصيته كإنسان
وهو في نفس الوقت يناضل من أجل مصالح كافة
المضطهدين كما يظهر ذلك في اوبرا (زفاف فيغارو)
ويظهر كذلك في اوبرا (دون جيوفاني) . وهنا
نلاحظ بوضوح تمرد (موزارت) ضد تعسف طبقة
التبلاء من خلال هذين الفتاحين الاوبراليين . وقد
عاد (موزارت) الى تأليف موسيقاه من نصوص
المانية كما هو الحال في اوبرا (الناي السحري)
التي تعتبر بحق أعلى درجة لكمال فنه الموسيقي
والتي عرضت لأول مرة عام ١٧٩١ في مسرح شعبي
في فينا ، والتي دخلت في تاريخ الاوبرا الالمانية
كأغنية انسانية رائعة . والجدير بالذكر أن اوبرا
(الناي السحري) قد ظهرت في وقت كانت فيه
الثورة الفرنسية قد فتحت افقا جديدة في التاريخ
البشري . حيث أخذت الطبقة البرجوازية الوطنية
تعد نفسها لاستلام السلطة السياسية . ولقد
انعكست هذه الظواهر الاجتماعية بتعبير فني على
الاوبرا بظهور ما يسمى (اوبرا الخلاص) . وأن
الفكرة الاساسية لهذا الشكل الاوبرالي تعكس روح
الشجاعة والتضحية عند الإنسان لتحرير أخوته في
النضال من الأوضاع الرجعية السائدة ، هؤلاء
الاخوة الذين يناضلون من أجل حقوق وحريات
الشعب ، كما هو الحال في اوبرا (السقة) لشيررو
بيتشي وأوبرا (جوزيف في مصر) لمبول .

تعتبر اوبرا (فيديليو) التي ألفها الموسيقي
الكبير بيتهوغن مغربة جدا لهذا الشكل الاوبرالي
السابق الذكر . حيث عبر بيتهوغن عن تأييده للثورة
الفرنسية . وتعتبر اوبرا (فيديليو) أفضل تعبیر
بلغ للافكار التحررية لنضال البرجوازية الوطنية
ضد الاقطاع في ذلك العصر . ويحتر بيتهوغن آخر



مشهد من اوبرا عايدة (لفردي)

لفاجنر ، حيث بلغ من خلقتها قمة تطوره الفني العظيم .

ان اغلب الكتاب والمصنفين بشؤون تطور الاوبرا يؤكدون على ان تطور الاوبرا الالمانية في خلال الثلث الاخير من القرن التاسع عشر كان ضمن اطار الشكل الاوبرالي لتنتائج فيجنر . ولكن في الواقع هناك مؤلفين موسيقيين اخرين ساهموا مساهمة فعالة ايضا في تطوير الاوبرا الالمانية في هذا العهد ومنهم انجليبرت هو ميردك ويقر كورتيلوسن وهيرمان غوتس .

ان المؤلفات الموسيقية لفرانتز شوبرت قد مهدت الطريق ايضا لتطوير الاوبرا الالمانية فمن مرحلة الاوبرا الفناشية الى الشكل الاوبرالي الجديد ، اي الاوبرا الرومانتيكية . وثبت كارل ماريانون فيجنر الاسس المتميزة للاوبرا الرومانتيكية وخاصة من خلال اوبرا (نراي شوتس) التي ألفها عام ١٩٢٦ . فالأوبرا الرومانتيكية الالمانية قد جمعت بين عناصر الاوبرا الساخرة الالمانية وبين الادب الرومانتيكي الالمانى وذلك من خلال تطوير الموسيقى المتجانسة الجديدة التي شهدا القرن التاسع عشر ، الى شكل مستقل متكامل ساعد على تطوير الاوبرا القومية في المانيا كما نشاهد ذلك في اوبرات ريشارد فاغنر ايضا .

ان تطور الاوبرا الفرنسية عقب الثورة البرجوازية يظهر لنا بصورة واضحة العلاقة الوثيقة بين الفن والمجتمع . فالأوبرا الثورية (اوبرا الخلاص) قد تحولت تحت تأثير الطبقة الحاكمة في العهد النابولي الى اوبرا مكرسة لتقديس القيصر الجديد . ونجد غامبارو سيوفيتيني من اوائل المؤلفين الموسيقيين للأوبرا الفرنسية آنذاك الذي سار على هذا النمط حتى انه أصبح ممثلاً لموسيقيا عسكريا لدى نابليون ، خاصة وأنه كان يتمتع بمهابة موسيقية فذة . وعندما ترك سيوفيتيني فرنسا متجها الى برلين ، لعب نفس الدور أمام القصر البروسي الحاكم . بينما نجد ان لويجي شيروبيني ، وهو من اعظم مؤلفي الاوبرا الثورية أصبح متنبذا من قبل نابليون وانصاره . وساهم كل من بوالديو وأوبر وأدم بتطوير الاوبرا الساخرة الفرنسية . وهذا الشكل الاوبرالي يتميز أكثر من غيره بطابعه الشعبي والجدير بالذكر ان أوبر قد طور ايضا الاوبرا الثورية الفرنسية (اوبرا الخلاص) الى شكل اوبرالي اخر عرف (بالأوبرا الكبرى) لتمسكه بالتقاليد والافكار الثورية كما خلاص ذلك في اوبرا (الآخر من بورتيسي) والتي تصور انتفاضة عمال السكك في نابولي .

وفي غضون النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهر نموذج جديد للأوبرا الفرنسية وهو

يعتبر كارل ماريان فون فيبر خير قدوة له في تلك المرحلة من شبابه لما كانت تتميز به نتاجات فيبر الموسيقية من اجواء اسطورية وشخصيات سحرية فائقة ، وهذه هي عناصر الدراما عند فيبر بما عرفت به من عواطف انسانية تعكسها كل شخصية من شخصيات نتاجاته .

وفي تلك المرحلة ايضا تعرف فاجنر على السيمفونية التاسعة لبيتهوفن والتي كان لها الكبر الاثر في تطوير حياته الفنية والتي مهدت الطريق امامه لكي يتجه اتجاها موسيقيا واضحا في حياته الموسيقية . والمعروف ان اولي نتاجات فاجنر الاوبرالية هي (الجنيات) والتي لاقت فشلا ذريعا آنذاك . ثم تلتها اوبرات (ممنوع الحب) و (رينزي) والولندي الطائر .

تأثر فاجنر بالاساطير الالمانية القديمة التي كانت تؤثر على مشاعره وافكاره تأثيرا عصبيا حتى انها غيرت نظريته الى العالم تغييرا كلياً واصبحت هذه الاساطير بنوعا جديدا لأوبراته ، الى درجة انه ألف اوبرا (تانهوزر) و (اوبرا (لونهغرين) مستمدا موضوعها من هذا اليتوبوع الجديد . قام فاجنر باتجاه هذه الاوبرات قبل عام ١٨٤٨ عندما كان اتجاؤه السياسي واضحا آنذاك ، ان كان يقف الى جانب الثوريين البرجوازيين ضد التقاليد الرجعية داعيا الى اصلاح اجتماعي لتحرير الشعب الالمانى المجزأ . وكان فاجنر يرى ان الثورة الفنية يجب ان تكون جزءا من الثورة السياسية وان تلعب دورا هاما فيها .

وفي مرحلة فشل الثورة بعد عام ١٨٤٨ بدأ فاجنر العمل لانجاز مشروع اوبرالي هائل وهو تأليف دراما رباعية كبيرة وهي حسب تسلسلها (خاتم النيبولونج) (الماكورة) (زيجنريد) (الغول الالهة) كانت الافكار الثورية هي المسيطرة على خطة تأليف هذا المشروع الكبير . ولكن دراسات فاجنر الفلسفية وخاصة لمؤلفات شوبنهاور الفلسفية قد احدثت تأثيرا فكريا كبيرا عليه حيث اتجه الى النزعة الخيالية والتشاؤمية والقومية . ونتيجة لكل ذلك فقد أجرى تحويلا تاما في مجرى هذه الدراما الرباعية وقادها الى اتجاه جديد هو الاتجاه التشاؤمي . وفي خلال هذه المرحلة ايضا ألف فاجنر اوبرا (فريشتان وايزولده) بعد تجربة عاطفية مر بها . ثم ألف اوبرا (اساطين الطرب) والتي عرفت بمادتها المرحية المقتبسة من الاساطير الالمانية القديمة . وفي عام ١٨٧٦ عرضت لأول مرة الدراما الرباعية على مسرح فاجنر في بايرويوت في مقاطعة بافاريا والتي تعتبر قمة تطور الاوبرا الالمانية القومية . وان اوبرا (يارسيغال) هي اخر نتاج اوبرالي

(الأوبرا الفنائية) • وهذا الشكل الأوبرالي يقف بين الأوبرا الكبرى وبين الأوبرا الساخرة ويتميز بمواضيع خاصة لبعض الجوانب الاجتماعية التي كانت بعيدة كل البعد عن مجرى الحياة اليومية كما جاء في أوبرا (مارغريتا) نفونود وأوبرا (مكتون) لثوماس •

تمتاز أوبرا (كارمن) لبيزيه بطابع خاص إلى درجة أنها أثارت ضجة كبيرة في عائم المحافظين الفرنسيين لأنها تختلف تماما عن الأشكال الأوبرالية التي اعتادوا عليها • فهذه الأوبرا الرائعة تمثل جوانب الحياة الشعبية في المدينة والريف واشتملت على الكثير من الألحان الفولكلورية الأسبانية • وهذه العناصر المذكورة كافة تعطي إلى هذه الأوبرا - إضافة إلى الأصالة الموسيقية - الكثير من الحيوية والنقاوة • إن الواقعية اللامزرخفة لهذا الفتحاج الأوبرالي أثار ضجة كبيرة في صفوف الطبقة الأرستقراطية الحاكمة • ولهذا السبب بالذات فإن هذه الأوبرا تقيم تقيما عاليا حتى يومنا هذا •

في خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر كانت الأوبرا المرحية (أوبرا بوجا) تقف في طليعة الأشكال الأوبرالية الأخرى • وكانت نتاجات كم من روسيني وفولتيرتي الأوبرالية تقابل بعاصفة من الإعجاب والثناء في كافة أنحاء أوروبا • بالانضمام للموسيقى الحيوية المرحية كانت تعزى الطابع الموسيقي القومي للأوبرا الإيطالية • وإن الأوبرا الإيطالية قد تطورت تطورا هائلا آنذاك بصورة تماشى مع ظروف المرحلة الإصلاحية التي مرت على إيطاليا بعد عودة السلطة القطاعية والتي كانت سببا في احتلال النمسا لشمال إيطاليا • فعندما يسمع المرء هذه الأوبرا يكاد يفسى ، أن إيطاليا كانت مجزأة آنذاك إلى تسعة أقاليم قطاعية • وقد القى الشاعر الألماني الكبير هاينرش هاينه الضوء على ظروف تلك المرحلة ودور الأوبرا المرحية (أوبرا بوجا) فيها حيث كتب (• • بالطبع ، إذا أراد الإنسان أن يتمتع بالموسيقى الإيطالية ومن خلال هذه المتعة أن يتعرف عليها ، فيتوجب عليه أن ينظر أولا إلى حياة هذا الشعب نفسه بعالمه وأخلاقه ، باتراحه وأفراحه ، وبصوره مختصرة بكامل تاريخه • حتى الكلام ممنوع في إيطاليا المضطهدة ، ولكن موسيقاها تعبر تعبيرا واضحا عن شعور القلب الإنساني (• •)

يعتبر جيوسيني فردي الخلاق الحقيقي للأوبرا القومية الإيطالية لأنه ساهم من خلال مؤلفاته الموسيقية مساهمة فعالة في الصراع السياسي الحاد الذي خاضه الشعب الإيطالي آنذاك ويصف الناقد الموسيقى الروسي سيروك فيردي باعتباره قائد

وطني كما يلي (• • • • • ككل عبقري عظيم يعكس فيردي في شخصه كافة صفات أمته وعصره • أتفه صوت إيطاليا المعاصر • • إيطاليا التي انقضت من نومها والتي تعيش معترك العواصف السياسية) • ويصف فيردي أفكاره الثورية في أوبرا (نابوكو) وخاصة في المشهد الكورالي (موكب الحرية) •

كان فيردي يقتبس مادة أوبراته من مختلف جوانب الحياة اليومية الصميمة للشعب الإيطالي كما هو الحال في أوبراته (نابوكو) والفومبارديون (أيرفاني) وعقب عام ١٨٤٨ استطاع فيردي أن يتعدى مرحلة الأوبرا التاريخية الوطنية حيث أنجز أوبراته الشهيرة (لاترافياتا) وريغوليتو وتران بانور (ماسكينال) التي كانت تصور بأسلوب نفسي واقعي مصير البطل الذي يكون دائما مرتبطا بمحيطه الاجتماعي ارتباطا وثيقا • وكذلك في أوبراته (سلطة القدر ودون كارلو) نفس أيضا عناصر ثورية وطنية ولكنها تمتاز بموق • لتتخفى بصورة أكثر تركيزا مما هي عليه في أوبراته التاريخية البطولية • وقيمة التطور الأوبرالي لمسيرة فيردي نجدها في أوبراته (عائدة وعطيل وفالشفاف) التي صب فيها عصارة فكره وغزارة موهبته ، حيث صور فيها التطورات النفسية والواقعية للشعب الإيطالي وذلك من خلال استخدامه كافة إمكانيات أساليب التعبير للصوت البشري وإبراز أسق أنواع الأصوات الموسيقية التي يمكن للأوركسترا أن تقدمها • وهكذا تبقى لغة فيردي الموسيقية مرتبطة بالموسيقى الشعبية الإيطالية حيث يقتبس هذا الفنان العظيم من ينباعها مادة نطقه الفني •

ثم يأتي دور جياكومو بوتشيني الذي يعتبر من أواخر المؤلفين الموسيقيين العظام للأوبرا الإيطالية في القرن التاسع عشر والذي وأصل مسيرته الفنية خلال القرن العشرين حتى وفاته في عام ١٩٢٤ ، ونجده في مؤلفاته الأوبرالية يتناول موضوع مصير أقرب الناس إليه وغالبا ما تكون المرأة مركز ثقل موضوعه • وكان يؤكد على أن الأشياء البسيطة في الحياة تمثل المادة الرئيسة لموسيقاه •

وهذا الجانب بالذات يعتبر يتبوعا إنسانيا غزيرا لنتاجاته الأوبرالية • ففي أوبرا (المعطف) صور بوتشيني الظروف القاسية لجماعير الشعب التي كانت مضطهدة ومحتقرة من قبل الطبقة الحاكمة والتي كانت صراعاتها ومشاكلها الشخصية تتصاعد باستمرار نتيجة للتناقضات الاجتماعية الموجودة • وقد أخذ موضوع هذه الأوبرا من حياة البصارة الفقراء الذين يتحرقون شوقا إلى شيء من السعادة في هذه الحياة • وكذلك من أشهر أوبراته هي (البومبية وتوسكا ودمام بترفلاي وتورنادوت وجيانا) •

القضايا الاجتماعية تنتظر الحل والتي ظهرت
انذاك لتحتل مكانتها في تاريخ تطور الاوبرا . وقد
قامت هذه الامم بمواصلة تطوير الفضل التقاليد
الانسانية للفن الاوبرالي الذي انبعث من بلدان
غرب اوروبا ، واستطاعت هذه الامم قيادة الانجسار
الواقعي للاوبرا الى قمة مراحلها ، والذي تم التوصل
اليه في مرحلة ما قبل الثورة الاشتراكية من قبل
المؤلفين الموسيقيين الروس والجييك .
وفي بحث قادم ستواصل دراسة تاريخ تطور
الاوبرا لدى هذه الامم .

المصادر :

- ١ - كتاب (Opernbuch) تأليف (Czerny)
مؤسسة النشر لجمهورية المانيا الديمقراطية
(Henschelverlag Berlin)
- ٢ - كتاب (Musikdixikon) الجزء الثاني
مؤسسة النشر :
(Veb Deutscher Verlag Fuer Musik Leipzig
1986).
- ٣ - المكتبة الثقافية عدد ١٣٤ (ريتشارد فاغنر)
للدكتور فؤاد زكريا .
مؤسسة النشر : الدار المصرية للتأليف والترجمة .

ان نتائج ولف فيراري الاوبرالية تمثل
الفصل الاخير في تاريخ تطور الاوبرا الايطالية ،
حيث استطاع من خلال الانحان الموسيقية الرقيقة
تصوير جوانب حياة قطاعات اجتماعية معينة
باسلوب حيوي ومرح . فقد اتخذ نموذج الاوبرا
الايطالية المرح (اوبرا بوبا) منطلقا له في اوبراته
(النساء الفضوليات وزينة المادونا وسلاي) .

لو القينا نظرة شاملة على تطور تاريخ الاوبرا
الايطالية والفرنسية والالمانية في القرن التاسع عشر
سيوضح لنا ان قمة تطور هذه المرحلة تم التوصل
اليها عندما كانت البرجوازية قوة اجتماعية تقدمية
والتي كانت تمثل مصالح كافة الفئات الشعبية في
نضالها ضد الاقطاع والرجعية وعندما كانت تعمل
من اجل توحيد صفوف الامة وتكوينها . وقد استمد
الفن الاوبرالي منذ القرن الثامن عشر اقوى نبضاته
في تلك المنطقة التي كانت البرجوازية تقف فيها كقوة
طليلية لحركة التحرر من النظام الاقطاعي ، حيث
كان الفن القومي يعتبر كوسيلة للنضال من اجل
عالم جديد افضل لقد انتهى نور هذه الحركات
البرجوازية التقدمية في اواخر النصف الاول من
القرن التاسع عشر بصورة ملحوظة في المانيا
وابطاليا وفرنسا . وكانت هنالك امم جديدة قد
ظهرت على المسرح العالمي والتي كانت فيها هذه

المسرح والتجارة العامة

أليس؟

تمتاز لندن عن باقي عواصم العالم بأنها
البلد الوحيد الذي يستمر فيه الموسم المسرحي
طيلة العام وليس هناك فترة انقطاع كما يحدث
في باقي البلدان وربما كان هناك سببان وراء هذه
الظاهرة ، الأول سبب تجاري حيث أن متاهلي



مسرح تاملره الصيغى (الدار)



بقلم
سامي عبد الحميد

بعد عودته من جولة استطلاع
وسياحة خارج العراق كتب الزميل
الفنان سامي عبد الحميد بعضاً من
انطباعاته ومشاهداته عن الأعمال
المرحبة في الخارج . وهذا الكلام
يستعرض تلك الانطباعات عسى
لمسرح الاكثري - المسرح الاكثري
الى اين ؟ - خلال جولة قام بها
الكاتب في مسارح لندن .

(ب) العمل المسرح التجاري

وتعتمد أغلب الأعمال المسرحية خارج نطاق النصوص والمخرجين والممثلين ، وتتحكم الروح التجارية في أغلب انتاجات هذا القطاع كما وتعتمد على العروض الطويلة الأمد ، ويكفي أن نذكر مثالا لذلك مسرحية اغاثا كريستي (المصيدة) التي دخلت عامها التاسع عشر وهذا بالطبع أطول أمد لمسرح مسرحي في العالم . والعمل التجاري لا يقتيد بنوع معين من المسرحيات ولكن غالبا ما تكون العروض من نوع الكوميديا أو المسرحيات الموسيقية .

(ج) المسرح التجريبي

الذي يرضى طموحات بعض الفنانين التي تنهج نحو تغير وجه الحركة المسرحية في أي قطر وغالبا ما نرى هذا النوع من المسرح في المسارح الصغيرة أو مسارح النوادي كما هو الحال اليوم في (مسرح الغدا) في « هاى ستريت كنز يكي » ومسرح (الأوبن سبيل) و « الراوندهاوس » . وإذا استعرضنا الانتاجات المسرحية التي تعرض في فترة صيف هذا العام لاستطعنا أن نجد كل انتاج والصنف الذي يدخل فيه .

أولا - المسرحيات الاعتيادية :

أولا :

المسرحيات الاعتيادية : تقدم فرقة المسرح الوطني وعلى مسرح (نيويتر) مسرحية « بوشنر » (موت دانتون) وقد كتبها وهو في خضم فضائه السياسي وعندما كان في الحادية والعشرين من عمره وبعد أن كان مفصولا من الجامعة بسبب نشاطه السياسي وكان ينتظر محاكمة بسبب نشاطه الثوري ولم تمض سنتان على كتابة هذه المسرحية حتى توفي متأثرا من مرض التيفوس وتعتبر هذه المسرحية نقطة التحول الفلسفية في حياة الكاتب إذ أنه بعد أن قرأ قصة الثورة الفرنسية شعر بأنه كالمسحوق تحت قرار التاريخ وفقد كل إيمان بالبطولة حيث قال « انني أجده جهلا مطبقا يسود الطبيعة البشرية لأن الصنف هو الصفة الطاغية في العلاقات الإنسانية وما الإنسان إلا القشة التي تطفو على موج هادر » وما الكلمة إلا فرصة ما تلبث أن تروح . وما العبقرية إلا مسرحية (اغوز » وقال أيضا أن كلمة (يجب) هي إحدى المفنات التي رافقت البشرية منذ ولادتها وحتى الآن . ويعتقد (بوشنر) أن الإساءة أمر لا مفر

العمل المسرحي في لندن يرون في إيقاف العمل المسرحي في فترة الصيف حساسة كبيرة طبعًا كما تزايد عدد السواح في هذه الفترة حتى يصل إلى ملايين المتلفين لمشاهدة المسرح الانكليزي والثاني هو سبب ثقافي حيث أن المسرحيين الانكليز يعتبرون بمسرحهم ويفخرون بأصالته ، لهذا يريدون أن يجذبوا اليهم أكبر عدد من المشاهدين من مختلف انظار العالم وربما كان المسرح هو أحد نقاط الجذب السياحية المهمة في إنجلترا .

والعمل المسرحي في انكلترا وفي لندن على وجه الخصوص لا يتحدد بحدود فالرقعة الواسعة التي يستند فيها تشمل كل أنواع العروض المسرحية ابتداء من دراما الحياة اليومية الاعتيادية وانتهاءا بأحدث الاشكال المسرحية من فترة العصر الاغريقي إلى العصر الايزابيثي وحتى فترة الانبعاث وصعودا حتى الدراما الواقعية والطبيعية ومدارس العصر الحديث . وربما كان هذا لتنوع صفة من صفات العمل المسرحي الانكليزي على هذا الشكل .

(أ) الفرق المسرحية الدائمة :

يوجد في انكلترا عند محدود من الفرق الدائمة . وتقف على رأسها :

١ - فرقة المسرح الوطني التي يرأسها الفنان الكبير لورنس أوليفيه والتي اتخذت من مسرح الاوليديك مقرا لها كما أنها قد تتخذ من أحد مسارح مركز لندن مقرا ثانيا لها .

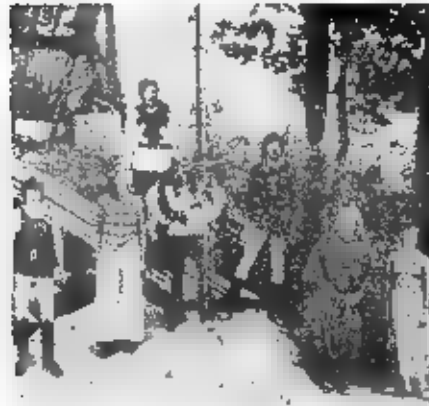
٢ - فرقة مسرح شكسبير الملكية : والتي يرأسها ويديرها خيرة فنانى المسرح الانكليزي وعلى رأسهم الفنانة الكبيرة بيثن اشكروفت وهي تتخذ من مسرح ستراتفورد مقرا دائما لها ومن مسرح الاولد ويج في مركز لندن مقرا ثانيا لها .

٣ - وهناك فرق أخرى تأتي بعد الفرقتين الرئيسيتين من ناحية الحجم والاهمية ومن هذه الفرق فرقة المسرح الانكليزي التي تتخذ من مسرح (الرويال كورت) مقرا لها وفرقة مسرح الشباب التي يرأسها مايكل كروفت والتي تتخذ من (مسرح الشو) مقرا لها . وفرقة حورية البحر « ميرميد » .

والتي تتخذ من المسرح الموسوم بهذا الاسم مقرا لها . وهو مشابه لمسرح (برلينر اسامبل) . هذا بالإضافة إلى الفرق الأخرى التي لا تتخذ لها مسرحا ثابتا وإنما تنتقل في عروضها على مسارح لندن وخارجها .



اعضاء فرقة مسرح (كوم)



مشهد من مسرحية روبن هود لفرقة مسرح أما

المن كبرها وصغيرها • وقد عكست المسرحية جانباً من هذه الأحداث التي كانت نذيراً للثورة وتغيير النظام •

وقد عبر غوركي عن أفكاره الاشتراكية وانطباع الاعداء عنها • بينما كان الفكر الاشتراكي ينتشر في صفوف الكادحين والفقيرين الثوريين كانت كلمة (الاشتراكية) تضحك أبناء الطبقة الرأسمالية أمثال • بولينا ياردن • زوجة صاحب أحد المصانع الكبيرة واحد الشخصيات الرئيسية في المسرحية • لقد حاول المخرج • ديفيد جونز • والمصمم • تيموثي اوبرايم • جهدهما اضافة الاجواء الروحية على العرض الا انهما لم يستطيعا ان يعطياه حق قدره من الغشونة والدفء التي هي من اهم صفاتها •

ومن ادب شكسبير تقدم فرقة مسرح برومبيكت (الامل) المكونة حديثاً • مسرحية • هاملت • ولفترة محدودة ويضطلع بنور البطولة فيها الممثل الناشئ • ايان مكالين • وبالرغم من

منه ولكنها تنقلب وبالا على المسيء نفسه • ولهذا فقد ظل يسأل نفسه سؤالاً ملحاً (ما هو الشيء) الذي يبكث في داخلنا والذي يدفعنا الى القتل والسرقة ؟ •

ويعتبر بوشنر اديبه واقمياً يسير بنفس الخط الذي سار فيه ادب شكسبير و (غوته) • خطط الواقعية السايكولوجية والفلسفية والاجتماعية ايضا

وتنبعث واقعية اديبه من طبيعة حواراته الذي يبدو عتيقاً بالنسبة لعصره كما كانت طبيعة حوار شكسبير بالنسبة لعصره • واذا تعمقنا اكثر في اديبه لعثرنا على ايمانه العميق في راحة الانسان المتجرد من كل انواع الخداع واوهام النفس • ويعتقد بوشنر ان الدوافع البشرية هي اصلاً عوامل اقتصادية اكثر مما هي دستورية • ومن هذا المنطلق اعتبر بوشنر مفكراً متطرفاً بالنسبة للجماعات الاصلاحية التي ظهرت في زمانه وهذا الاعتقاد هو الذي دفع بوشنر الى جعل بطله دانتون يفرق في اوهامه فيواجه الموت وجهاً لوجه • وقد خرج بوشنر بحقيقة واضحة هي ان الثورات غالباً ما تاكل ابناءها فتراهم يتماطلون الواحد تلو الاخر تحت سكاكين المفاصل كما حدث لدانتون وزملائه في نهاية المسرحية • اخرجت هذه المسرحية بأسلوب يتناسب مع اتجاه الكاتب وقد استعمل المخرج الخط الواقعي عن طريق انعكاس الصور على خلفية شفافة وتبدل المناظر بتبدل تلك العنور مع تغير في بعض مقاطع الديكور تبعاً لتبدل أماكن الأحداث • ولقد اكد المخرج على خط المسرحية الرئيسي عندما كشف عدة مرات عسّن موديلات الملابس الموضوعة في واجهات الخزائن وهي مطوعة الرأس للتدليل على مصير البطال المسرحية غير ان المخرج خرج عن أسلوبه الواقعي في اخراجه للمسرحية عندما انهى المسرحية بمشهد تنفيذ حكم الاعدام بدانتون والاخرين بحركة تعبيرية عن طريق التعبير الجسماني للحكوميين وصوت سقوط المقصلة الاتي من الخارج •

اما فرقة مسرح شكسبير الملكية فكانت تقدم لأول مرة في انكلترا مسرحية مكسيم غوركي (اعدا) • بنفس الشكل الواقعي الذي تأخذه أحداث المسرحية التي تعكس موضوعاً يشابه في جزئه منه موضوع المسرحية السابقة مع اختلاف في وجهة نظر المؤلفين • لمسرحية (اعدا) تصور تحركات الطبقة العاملة في روسيا عام ١٩٠٥ ضد الطبقة الرأسمالية المتسلطة انذاك فلانيمست المذابح وسقط المئات وقد كانت تعم انحاء روسيا القيصريّة الاضطرابات فاضرب العمال في المصانع وسلوت المظاهرات في الشوارع وتحرر الشعب في

ان المسارح قد شهدت انتاج هذه المسرحية مرات كثيرة كان اخرها انتاج فرقة مسرح شكسبير ومع ذلك فقد كان الاقبال شديدا على مشاهدة هذا الانتاج الجديد فقد تواجد المشاهدون ليروا مثالا لم يعرف عنه انه مثل من قبل ادوارا شكسبيرية ، كيف يمثل دورا كبيرا كدور هاملت * وليروا ايضا ما الذي فعله المخرج * روبرت جتوين * في هذا النص الذي تناولته ايدي فنانين كبار من قبل ؟

لقد حاول « جتوين » ابراز الفكاك اكثر شمولية واكثر عصرية من خلال فكرة المسرحية الرئيسية وذلك بواسطة التركيز على تطور الحياة الداخلية لهاملت في مسيرته للبحث عن الحقيقة على انقاض «قلعة السنون» القارة بالفاسد والمائلة للانهدام كنموذج مصغر للعالم الفاسد الذي يسير نحو الهاوية .

ويعتقد المخرج بان احساس هاملت باثوقيت قد اصابه الارتباك واساس بناء المسرحية يستند على تصوير حالتين متقابلتين * العالم السطحي المتنازلي الذي يطوف فيه البطل والعالم الصلبي المتحجر الذي يقف عليه في البلاط * وهذا التفسير هو الذي دفع بالمخرج الى استعمال المرايا كخلفية للمسرح اذ بواسطةها نستطيع ان نرى الصور المتباينة صور التضاد وصور التشابه التي تعكسها عناصر الحالتين المقابلتين الوهم والحقيقة ، الجنون المتأمل والجنون الحقيقي ، الموت الممثل والموت الحقيقي هذه العناصر التي يكثر شكسبير من معالجتها في مسرحياته * وبواسطة المرايا يستطيع المخرج ان يضع الشخصيات امام نفسها وجهها لوجه فلا (غير تروى) ولا « اوفيليا » تستطيعان مواجهة الحقيقة التي تقف مائلة امامهما .

ويظل كل من « هاملت » و « لائيرتس » و « فورتينبراس » يبحثون عن الثأر لقتل آباءهم ويواجهون صور اولئك الالباء معكوسة امامهم باستمرار * وبواسطة المرايا استطاع كل من المخرج والمصمم ان يقويا عنصر التعتن والظفيان الذي ساد البلاط والتجسس على صورة فقد دفع « لائيرتس » الشخص المدعو « ليوناردو » للتجسس على « لائيرتس » ويامر الملك كلوديويس كلا من « روزنكراس » و « كيندنسرتن » ليراقبا « هاملت » حتى ان كلوديويس وبولونيوس يتجسسا على هاملت قد اضطررا الى استعمال « اوفيليا » كطعم لاصطياده .

لقد خرج المتفرجون وهم يحملون انطباعات جديدة وتفسيرات اكثر وضوحا واكثر قربا من مداركهم بعيدا عن النظريات والافتراضات التي تعطل بها الكثير من الكتاب والمخرجين فيما

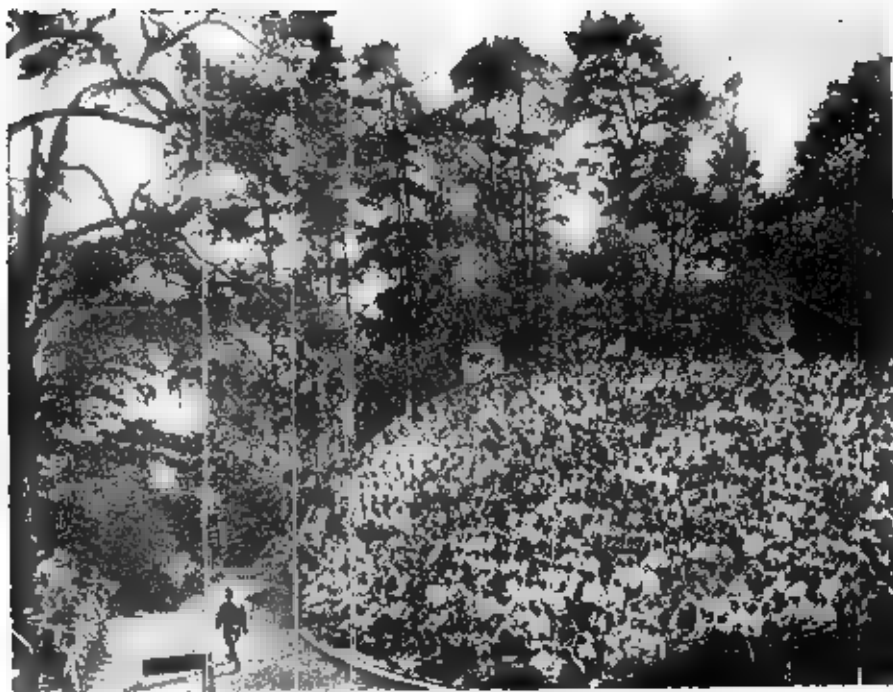
مضى - خرجوا متمتعين بالعرض الحيوي الذي قدمه الممثل الشاب ذلك العرض الذي احتوى على مزيج من الطابع الشكسبيرى والنكهة المصرية المؤطرة بالاطار الانساني الواضح .

ومن كتابات المسرحيين الانكليز المعاصرين نشاهد على مسرح (ابولو) مسرحية « لا تنساني يا لين » للكاتبة « بيترنيكاليين » التي قدم في هذه المسرحية جردا تاريخيا لشخصية البطل منذ طفولته الى ان اصبح شابا في فترة الحرب العالمية الثانية * واستغل المؤلف بطل المسرحية كراوية لاحداثها ومعلقا عليها ثم يشارك فيها في المشاهد الاخيرة من المسرحية عندما تصل احداث المسرحية الى مرحلة شباب البطل * ولم تصادف هذه المسرحية اقبالا شديدا من المتفرجين بالرغم من ترشيحها من قبل مجلة « المسرح والمسرحيون » كاحسن دراما عصرية .

ولعل سبب انحسار الجمهور عنها يعود الى عدم حيوية الاخراج والتشثيل .

وعلى مسرح « الي فير » بضمطح المشعل الكبير (اليك فينر) بدور جديد في مسرحية معاصرة بعنوان « وحلة حول والدي » للكاتبة جون موريتز (وتتشابه هذه المسرحية في تركيبها الدرامي وفي العمود الفقري للاحداث مع المسرحية السابقة حيث تتناول هي الاخرى جردا لحياة معاصري غريب الاطوار * وعلى مسرح « الرويال كورت » تظلم المثلة الكبيرة (بيغي شكروفت) بدور البطولة في المسرحية التي كتبها « مارغريت دوراس » بعنوان (عشاق فيرونا) وهذه هي المرة الثانية التي تظهر فيها هذه المثلة في مسرحية تحتوي على شخصيات قليلة فقبل عامين تقاسمت دور البطولة مع (ديفيد دولر) في مسرحية « البرية » التي كتبها هارولد بنتر وفي هذا العام تقاسم مع الممثل (موريس دينام) حيث تمثل دور العاملة التي ترفض ان تكشف عن الدافع الذي دفعها الى قتل ابنة عمها .

وفي هذا الموسم يعود ثلاثة من الكتاب الانكليز المعروفين في نتاجات جديده فهارولد بنتر يقدم مسرحية (الايام الماضية) ذات الشخصيات الثلاث والملاحظ ان بنتر قد اعتاد على الاكتفاء بعدد قليل من الشخصيات في مسرحياته كما حدث في « الحارس » التي تحتوي على ثلاث شخصيات و (النادل الاخوس) التي تحتوي على شخصيتين وكذلك الحال في « الصمت » و (البرية) * ويقدم (روبرت بولت) الذي اشتهر بمسرحية « ريجنل » لكل العصور « مسرحيته الجديدة » « فيفا ريجينا » ؟



المسرح الصيفي النوار
في عابية مدينه قاميره
انتفاء عرض احدي
المسرحيات

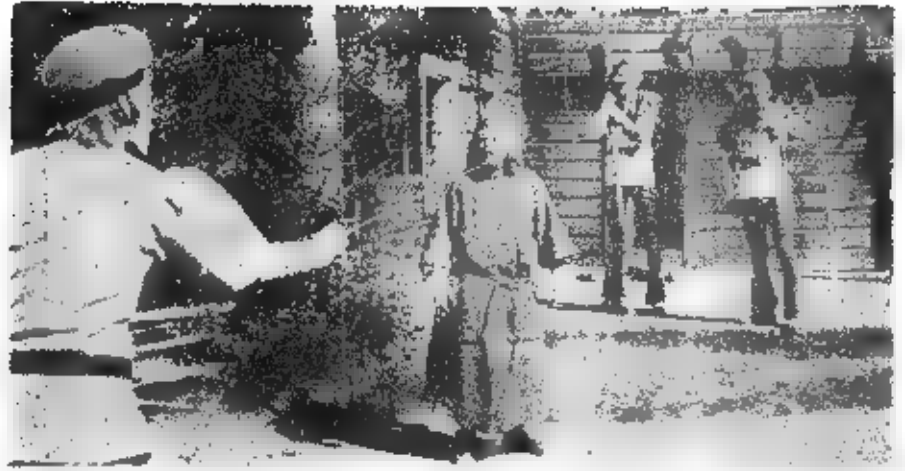
ارجوحتان كازاجيج السبرك وعلفت على جواميسيه
ثلاث لغات من الاسلاك مربوطة بصنارات الصيد
يطلقها المثلون لتسقط على ارضية المسرح بشكل
حلزوني ، دلالة على الاشجار . لقد اراد المخرج ان
يصور الحلم بهذه الصورة الخريبة عن واقع احداث
المرحلية التي هي في الحقيقة نسيج في اجواء
خيالية عديدة الصلة بالواقع . لقد اعتمد المخرج
في كسب ذلك التجاح المتقطع النظير على دعائيتين
اساسيتين هما البساطة والحياة بالاضافة الى
النكهة العصرية التي اضافها الى حركات الممثلين
وتصرفاتهم وقد تمثلت البساطة في ديكور المسرحية
واقائها حتى لم يستعمل الا ثلاث او اربع وسائل
يفضاء لمشاهد قصر الدوق وبعض الادوات البسيطة
لمشاهد فرقة الصنائع التمثيلية عندما يمثلون
قصة « تسبي وبيراموس » وتمثلت البساطة ايضا
في ملابس الممثلين جميعا فلم تلبس الحوريات
تلك الملابس الفصفاضة او الازياء المعروفة ولم يلبس
الدوق والدة الملابس الفاخرة وانما لبس الجميع
ملابس بسيطة لا تتعدى الجلابيب والعصيات
والبنطلونات والبلوزات . غير ان اللون تلك
الملابس منسوجة فيما بينها ومتوافقة مع لون الديكور
الابيض الذي اكسب العرض جمالية ساحرة .

التي تتناول موضوع الصراع بين ماري ملكة
اسكتلندا واليزابيث ملكة انكلترا والملاحظ ان هذا
الكاتب قد اعتاد ان يعالج المواضيع التاريخية
بوجهة نظر عصرية . كما فعل حينما تناول فترة
حياة توماس مور في مسرحيته السابقة . اما جون
اوبزبورن فيقدم على مسرح (الرويال كسبورت)
مسرحيته الجديدة « غرب السويس » التي تتناول
حياة كولونيل طاعن في السن يعمل مديرا لاحدى
المؤسسات .

ثانيا - الكوميديات :

وتشمل مختلف انواع الكوميديا المائية
منها والتجارية وعلى رأس القائمة تفكك رائصة
شكسبير « حلم ليلة صيف » التي اخبرها المخرج
الكبير « بيتر بروك » لفرقة مسرح شكسبير الملكية
واعتبرها انتقادا من اعماله الباهرة لما فيها
من مميزات وتكنيك جديد جعلها تختلف اختلافا
وضعا عن اي انتاج سابق لهذه المسرحية .
وبدلا من ان يضع المسرحية في ديكور يمثل
الغابة حيث تقع احداث المسرحية وكما جرت العادة
في اخراج هذه المسرحية فانه عمد الى ان يضعها
بين ثلاث جدران بيضاء صقيلة وتندلى وسط المسرح

مشهد من
مسرحية روبن
هود - للفرقة
(أهبا)



تعرض مسرحية بوليسمية جدلية باسم « سلو » يقوم بدور البطولة فيها الممثل المعروف « بول روجرز »

رابعاً - المسرحيات الموسيقية :

ويحتل هذا النوع من المسرحيات مكانة خاصة في نفوس السواح لذا فقد نجحت أكثر المسرحيات التي من هذا النوع نجاحاً كبيراً من ناحية شيك (التذاكر فبعد « الصديق » برزت قصة الحي الغربي » و « سيدتي الجميلة » و « صوت الموسيقى » ثم ظهرت « قصص كاتربري » و « شعر » غير أن الأقبال بدأ يتناقص على مسرحية « عازف على السطح » هذه المسرحية التي غلفت الأفكار الصهيونية بغلاف جذاب يستهوي أغلب المتفرجين فهي تتناول حياة عائلة يهودية في قرية روسية معظم سكانها من اليهود تقرر السلطات إبعادهم عن المدينة وتهجيرهم فتتجه كل عائلة إلى جهة من جهات الدنيا وهي تحمل معها ذكرياتها ومتاعبها ليحتدبوا عطف العالم عليهم ، لقد أراد منتجو هذه المسرحية غرس أفكارهم الصهيونية في النفوس بشكل نفاذ وبطريق غير مباشر .

إن أغلب المسرحيات الموسيقية استوردت من برودواي واغترقت سوق المرحح الانكليزي ومنهما المسرحية الجنسية « اقتر عرض في المدينة » و « الفانس الكبير » الذي اعتمدت على موسيقى « شرابوس » و « استعراض السفينة » .

خامساً - الاستعراضات والمتنوعات

ومن أبرز ما يقدم من هذا النوع الاستعراض المسمي « اوه كلكتا » الذي كرمت له وسائل

وتتمثل الحيوية في حركة الممثلين وإدائهم السريع الذي اكسب المسرحية إيقاعاً شبه المتفرجين شداً قوياً إلى المرحح طيلة ثلاث ساعات .

وقد كانت قابليات المتفرجين ومرونتهم في اداء الحركات الغريبة من الاكروبات في السيريك عاملاً مساعداً على توفير تلك الحيوية ويقول الناقد بيتر اتسورغ في تعليقه على المسرحية بأن بروك استخدم هذا النص كوسيلة لعكس التكنيك الذي استعمله في أغلب مسرحياته السابقة أو كخلاصة لعروضه خلال السبعينات * ويقول أيضاً بأن بيتر بروك قد أخرج المسرحية كلها من زاوية مشاهد الصناعات التمثيلية بنفس الطريقة التي عولجت فيها تلك المشاهد فكما كانت تبدو مسرحية « تيسبي وبيراموس » - التي قدمت أمام الدوق - تحتاج إلى تمرين أكثر فقد أراد بروك أن يظهر مسرحيته كلها بهذا الشكل لذلك كنا نرى كيف يتجسس ويتوزع جميع الممثلين على رقعة المسرح وعلى السلالم والاسيجة .

وقد أخذ على هذه المسرحية بأن العناصر الصناعية في المسرحية قد أبعدت النص عن الروح الرومانسية التي نعتها شكسبير في المسرحية فقد حولها بروك من مسرحية خيال أبطالها من الشخصيات الخرافية التي تسبح في عالم الاحلام إلى مسرحية سيركس أبطالها اللاعبين والمهرجون

ثالثاً - المسرحيات البوليسية :

ما زالت مسرحية « أغاتا كريستي » ومعيدة الفاز « تجتذب جمهوراً غفيراً من المتفرجين بالرغم من مرور تسعة عشرة سنة على تقديمها وإلى جانبها



مشهد من مسرحية
الأخوة السبعة

الانكليزي هذه الايام * ومن اهم علامات هذا الطريق *

١ - انجراف اكثر المسرحيين وراء رغبات المتفرجين من غير التفات للتطور الفني ورفع مستوى اللوح العام *

٢ - عدم ظهور اتجاهات تفكيرية جديدة منذ ظهور مسرح السخط الذي اوجده اوزبورن وجماعته، واذا كان ثمة اتجاهات جديدة في العرض المسرحي فقد جاءت عن طريق برودواي وخارج برودواي خاصة ما يتعلق منها بالمسرحيات الموسيقية *

٣ - طغيان موجة الجنس على الاعمال المسرحية ومحاولة الركب الجنسي الذي يزحف على البلاد الاوربية هذه الايام فانت ترى عشرات المسرحيات تركز جل اهتمامها على مفاتن الجسد واثارة الغرائز بل لقد لاحظنا ان بعض المخرجين الكبار اضطروا الى استعمال الاشارات الجنسية حتى في المسرحيات العالمية كما فعل بروك في مسرحية « حلم ليلة صيف » عندما يجعل الصناع رقيقهم « بوتوم » أثناء تمثيلهم على لشهد التمثيلي « تسمى وبراموس » *

٤ - يكثر مضمون المناظر هذه الايام من استعمال المناظر المعكوسة على الخلفية من استعمال وسائل تغيير الديكور باعتبارها وسيلة لرخس ثمنا واسهل تنفيذها وقد لمست هذه الظاهرة في اكثر من مسرحية واحدة *

الغاية اموالا طائلة والذي شارك فيه فناعسون معروفون لهم شهرتهم في المجال المسرحي والغريب في الامر ان قيمة هذا العرض لا تتناسب ايضا مع العملة الدعائية التي رافقته ولا مع الفنانين الذين ساهموا فيه فهو ليس اكثر من مشاهد تمرر منظمة ومطعمة بالنكات والحوار الجنسي * ولقد حاول البعض ان يقارن بين هذا الاستعراض وبين المسرحية الموسيقية المسماة « شمس » غير اننا نعتقد بان من المبتدئين المقارنة فالفرق واضح بين الاثنين فالمسرحية الثانية تحمل موضوعا انسانيًا اساسه روح الرفض للمظالم والتمرد على الواقع الفاسد وان كان ذلك التمرد تشويه السلبية اما الاولى فانها تخلو من اي موضوع * وربما كانت الجرة التي تحل بها ممثلو هذا الاستعراض وظهورهم عرايا امام المتفرجين هي اهم اسباب اجتذاب العدد الكبير من المتفرجين لا سيما وان اغلبهم من الفنانين المشهورين اشغال (مسافرة فريين) و « جون لينين احد الخنافس » و « كلث كايثان » الماقد المعروف وقد اختير لهذا العرض واحد من اكبر مخرجي المسرح هو « كيلفورد ويلمز » وصمم ديكوراته واحد من اكبر مصممي ديكور المسرح الانكليزي هو الفنان الجزائري « عبد القادر فرح » ولكن لا المخرج ولا المصمم استطاع ان يضفي قيمة فنية للاستعراض وظلت الصفة الرئيسية - وهي اثاره الجنس - هي الطاغية *

وبعد هذا الاستعراض للانتاجات المسرحية نستطيع ان نحدد الطريق الذي يسير فيه المسرح

الملهاة

أو

المسرحية الهزلية

الدكتور كمال نادر

والغرور وحسب الذات • والشعور بالنقص هو الذي يدفع بالإنسان إلى الخوف من النكتة ويجعله يهاب السخرية •

فمن كان واثقا من نفسه وعلى بيئة من مكانته فلا يمكن أن تخرجه سخرية سائر • ولن يصعب الهزء بوقاره إن لم يكن ذلك الوقار مهزوزا ولا يخاف الضحك إلا ضعيف النفس مريضها •

في مسرحية الليلة الثانية عشرة

(Twelfth Night) لشكسبير أوليفيا (Olivia) دوقة ثرية وسيدة محترمة مات أبوها أولا وبمها بقليل مات أخوها الوحيد • فحزنت ولبست أثياب السود وطلعت الدنيا وما فيها ولكن ذلك كله لم يمنحها من أن تبسم وتضحك وهي تسمع فكاهة المهرج • إذ قال لها اسمع يا سيدتي إن ابنك منك مجنونة ؟ قالت كيف ؟ قال : ولم لبست الأسود • فاجابت بكون اخي • فسألها أمو في جهنم • فردت عليه انسا متأكدة انه في الجنة • فقال : ألم أقل انك مجنونة • فكيف تحزنين على من هو في الجنة • فضحكت على العناية رغم شقائها ووجدت فيها ما يعينها على حزنها • ولكن مولفوليو رئيس خدمها المفلور والمبتلى يحب اللات يرى في الضحك من مثل هذه العناية ما يثلب كرامة • لانه مريض نفسيا يرى في هذه العناية البرية ما يحط من وقاره ويشال من مكانته خيرفض الضحك ويؤنب كل من يضحك من المهرج ونكاته • والفرق بين مولفوليو وسيدته شاسع • فهي السيدة الكاملة الوافقة من نفسها والعارفة لقدرها لا تخيفها السخرية • وإذا وصفها مهرج بانجنون فلن يخرج ذلك كرامتها •

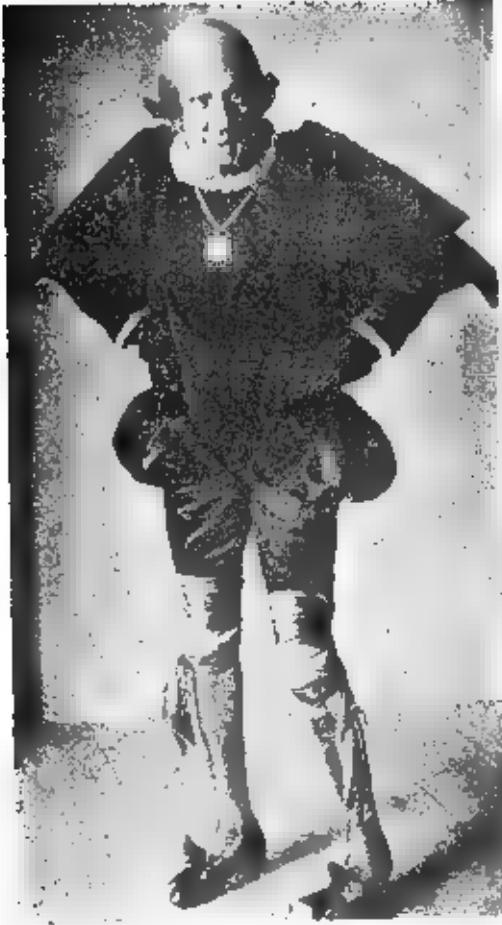
ويجد الإنسان في المسرحية السجاة بالملهاة (Comedy) ما يشبع رغبته في الضحك • وفي هذا النوع من المسرحية يشر الضحك عن طريق التوقع والمفاجأة • وعلى هذا البنا تركز كل المسرحيات الهزلية ولكي نتصور كيف يتم ذلك علينا أن نتذكر لعبة مأثوفة تكثر منا أيام الطفولة •

وهي عبارة عن صندوق صغير في داخله رأس غريب الملامح يسك الطفل بالصندوق الصغير • وللصندوق غطاء يفتح بمجرد الضغط على زر صغير فيه • ويعرف الطفل تماما انه ما إن يضغط على الزر حتى يفتح الغطاء ويرفع منه رأس مجنون مبدود اللسان غريب الهيئة • فينطلق الطفل مقهقهقا • يتوقع الطفل خروج الرأس ولكن في نفس الوقت يشمر بالمباغته عند خروجه فيضحك • فالتوقع والمفاجأة هما اللذان يثيران فيه الضحك وكذلك الامر في الملهاة •

من حسن حظ الانسان انه يستطيع الضحك • ولعل ذلك من اهم ما يميزه عن سائر الحيوانات بالضحك يستطيع ان يضفي الانسان على حياته بهجة ويجعل من اوقاتنا خلوة وهبتها سعادة • وهناك من يقس رقي الامم بقابليتها على الضحك والمرح وبتقبلها للسخرية والهزء • فيقال عن الانجليز مثلا انهم اكثر الشعوب مقدرة على الضحك ويمتد بهم ذلك الى السخرية من انفسهم والهزء بكل ما هو عزيز عليهم • ومرد ذلك في اعتقادي حسو الاعتداد والثقة بالنفس فشلا في مسرحية هاملت يمس الامير الشاب هاملت بحفار قبور ويدور بينهم حديث طويل وحفار القبور يجهل مع من يتكلم ويرد ذكر الامير هاملت في حديثهم • فيقول ان هاملت ارسل الى انكلترا • فيسأله هاملت لماذا • فيرد حفار القبور قائلا لانه مجنون • وما يسأله هاملت لماذا اختيرت انكلترا • يجيب حفار القبور لان الناس في انكلترا كلهم مجانين مثله • فلا يبدو هاملت هناك شادا •

لقد ضحك الانجليز لهذه الدعاية اربعة قرون تقريبا ولم يجدوا فيها شيئا يمس كرامتهم •

كما يقاس نضج الفرد وثقافته وتضره بمقدار ما عنده من قابلية على المرح والفكاهة • والانسان المرح حلو المعشر خفيف الظل وهو بالاضافة الى ذلك كله قد تخلص من الشعور بالنقص



مشهدان من مسرحية الليلة الثانية عشرة لشكسبير

وقبح لا يردده ولا يثنيه عن مرامه شيء * تعرف فيه هذه الصفة وتوقعها منه * ولكن عندما يظهر على المسرح ويقف وجها لوجه امام الفتاة كيت (Kate) وتظهر عليه علام الخجل تنفجر ضاحكين من تصرفه الغريب رغم توقعنا له * فهو من غير ان يدري ما يقول ولا الى اين ينظر يحمر خجلا ويثبت نظراته في الارض وتلاشى الكلمات على شفاهه فنضحك للسفاجة الغريبة *

وينطبق هذا المبدأ على جميع المفارقات في كل المسرحيات الهزلية - ولكن يجب الا ننسى ان هناك أساسا آخر لابد منه لاثارة الضحك في الملهة وذلك هو عامل التهويل والمبالغة وهو نفس الاساس الذي تركز عليه الصور الكاريكاتورية في اثارة الضحك.

ففي الكاريكاتور يعرف الرسام عينا معيناً في الشخص

(١) ترجمت العنوان بصرف -

نحن نعرف مميزات البخيل من حب المال وتهالك عليه وتوقع منه نوعاً من السلوك يتلأم وتلك الخصال * ونعلم تماماً ماذا سيكون رد الفعل عنده لو سرق ماله * ولكن ما ان نراه يأخذ بحجرين ويضرب بهما صدره مولوا باكيا خسارته الا وننتقل ضاحكين لغرابة المفاجأة وهكذا الجبان عندما يفر هارباً امام اول خطر يلوح له * ورغم توقعنا منه ذلك * او السكران وهو يترنح تملا ولا يقوى على الكلام *

وفي مسرحية كوله سميت (Goldsmith) تسكت فتسكنت (١) (She Stoops to Congver) يخبرنا المؤلف ان الشاب مارلو (Marlow) يعانى من داء غريب * فهو امام الفتيات مسن طبقته خجول متلعثم لا يستطيع النظر الى وجه فتاة ولا الكلام منها ولكن مع النساء الرخيصات

الذي يريد الضحك منه كالأنف الكبير أو العنق الضخم أو الرأس الصغير . ولذا عندما يرسم الكاريكاتور تراه يكبر هذه الماهة ويصاوغ في إبرازها . فيرسم الأنف أكبر من الرأس كله أو الرأس حقيق بالنسبة لحجم الجسم . فنضحك . وهذا ما يقوم به تماماً كاتب المسرحية الهزلية . فنراه يأخذ نقصاً أو شيفوذاً معيناً فيبرزه بصورة مبالغ فيها ويؤكد عليه دون بقية الخصال . وهذا ما يحدث عندما يعرض لنا شخصية البخل أو الجبان أو السكران الممتوه . لكن على أن لا يكون الضحك منصبا على شقاء الإنسان أو تعاسته لأن ذلك قد يثير الإشتياق أو الرثاء أو المرارة . بل يجب أن يكون الضحك منصبا على عيوب تدعو إلى الضحك كالهوس والغرور وغيرها في المفردات البسيطة .

في مسرحية الأسلحة والرجل (Arms and The Man) لبرناردشو تنحرف فرقة بلنجل (Blindman) في الحرب وينجو من الموت بالهرب كغيره من المعركة . ويلتجئ إلى غرفة نوم رينا ويهددها بسنسه ويفطرها على قبو له . ولكن بعد ذلك تعرف أن السنس فارغ وأن بلنجل الضابط من المرتزقة وهو لا يعمل في المعركة عتادا بل يملأ جيوبه بالتشوكولاته ليأكلها عندما يجوع . والآن قد نفذ كل ما عنده من شوكولاته وهو جوعان ولكن لا تقطع من خبز وإنما لقطعة من الحلوى . وعندما تطعمه رينا على الحلوى يأكل ما فيها بنهم . وهذا يضحكنا لأن الجوع إلى حلوى ليس كالجوع للخبز ولو كان لقطعة من خبز لا أثار ذلك ضحكنا بل اشتغلنا عليه .

والضحك في النهاية نوعان . واحد يخاطب الفكر ويحركه والآخر يداعب الحس ويؤثر فيه .

والأول يخلق نشوة فكرية تتمثل بابتسامة ذكية ترتسم على شفهي السامع ويشمل هذا النوع من الضحك التكات واللعب على الكلمات وسرعة الخاطر والإشارات الذكية للناس وللأمور والحوار اللبق . وكمثل لهذا النوع لنسمع هذا الحوار بين الجينون وجاك من مسرحية أهمية الجند (The importance of being Eavrest) لأمسكار وويلد جاك وصي على فتاة اسمها سيسلي وهي تسمية المم جاك . وهو يحرص عليها أشد الحرص لا يريد صديقه الجينون أن يلتقي بهذا فتاة يعرف عليها . ولذلك عندما يسأله الجينون من هي سيسلي ينكر معرفتها ويدعي أنه لا يعرف أية فتاة بهذا الاسم . وفي يوم من الأيام يتسكك جاك على سكاك في بيت الجينون وهي هدية من سيسلي وقد كتب على الملصق ذلك . وهذا

ما أثار شكوك الجينون فدار بينهم هذا الحديث . الجينون . هذه ليست على سكاك . على سكاك السكاك هذه هدية من واحدة اسمها سيسل وقد قلت أنك لا تعرف فتاة بهذا الاسم .

جاك . حسنا ، إذا أردت أن تعرف ، سيسل خالتي . الجينون . خالتك ؟

جاك . نعم وهي أيضا سيدة عجوز لطيفة تعيش في تون بريج ويلز . أرجعها لي يا الجينون . ولكن لماذا تدعو نفسها سيسل الصغيرة إن كانت خالتك وتعيش في تون بريج ويلز .

(اقرأ ما كتب على الملصق) من سيسل الصغيرة مع صديق جها .

جاك . يا عزيزي ، ما القريب في ذلك ، بعض الفحالات طويلات وبعضهن غير طويلات . وهذا بلا شك امر يمكن أن تقرره الخالة لنفسها . أنتظر إن كل حالة يجب أن تكون بالضبط كخالتك ؟ هذا سخيف ياخذ عليك اعطسسي على سكاك .

الجينون . نعم ولكن لماذا تسعبك خالتك عنها ؟

(اقرأ من سيسلي الصغيرة مع صديق جها إلى عمها العزيز جاك .)

اعترف أنه لا اعترف على كون خالتك قصيرة ولكن لماذا تسمى الخالة . مهما كان حجمها . إن اختها عنها . هذا ما لا يستطيع فهمه .

بنون شك إن هذا النوع من الحوار المسرحي يثبت فينا نشوة فكرية وفيه يشترك السامع مشاركة وجدانية فعلية مع المتحاورين أي إن المتفرج يكون جزءا مما يجري على المسرح . يشعر أنه يشاطر من على المسرح حميم المرحف ولباقتهم في الكلام ويجتذبه حديثهم لما فيه من سرعة خاطر وحدة ذكاء . كما يأتي اسهام المتفرج في هذا النوع من الملهة عن طريق شعوره هو بالذكاء . فقد استطاع متابعة اللعب على الكلمات وفهم ما خفي من المعاني وتوصل إلى إدراك النكتة واستيعابها فهو الآن ذكي مثلهم . والضحك في هذا النوع مع الشخصيات المسرحية لا عليها . لأننا ننظر إليه من على المسرح نظرة اكبار واعجاب اكبار لسرعة الخاطر واعجاب بخفة الروح .

والنوع الثاني من الضحك وهو الذي يؤثر

(١) في عنوان مسرحية حب على كلبه برنست في اسم تطري ونسب الجند .



برناردشو

رومانتيكية • وقد لا يكون لسبب وإنما الضحك
لأجل الضحك • فيكون غرضه التسلية والهو •

ما المقصود بأن الضحك في بعض الهزليات
يكون أداة تقريع وتأييد ؟ لكل مجتمع تقاليده
وأصوله •

هناك عادات مقبولة وعادات غير مقبولة
وتصرف حسن وتصرف شائن ومن الناس من يلتزم
بما يرضى عليه الناس ويفره المجتمع • وعندهم من
يسخف ويخرج عليه • والضحك في النهاية النافذة
عادة ينصب على هؤلاء المارقين الخارجيين على أصول
المجتمع وتقاليده •

وهو سوط يلهب ظهورهم ليعيدهم إلى الطريق
السوي • والمرحبة النافذة تعالج ما يرتكب الناس
من حماقات وهفوات وشذوذ وعقوبات عليه • باب
تجعلهم عدداً للسخرية والشند • فتصالح عليهم •
والهزل والجبن والآنانية والهوس والغرور المصور
لا يرضى عنها الناس وهناك من المرحبة
الهزلية تمسخر وتضحك ممن يرتكب أيا من
هذه الأمور ولهذا نحن تضحك على طرطوط
وشايبوك وفولستاف وسرجيس • وننرى كيف
تجتمع الفكاهة والنقد في هذا اللون من المسرحيات
فتكون الملهاة أداة لهو وعظة في آن واحد • يأخذ
مسرحية الاسنعة والرجل ليرناردشو بريند (شو)
في هذه المسرحية أن بسخر من فكرتين طاسا
لاستهما العاطفة • وهاتان الفكرتان هما الحرب
والزواج •

فالحرب كما براما شو ليست مجرد بطولية
ورجولة وإنما هي أيضاً شقاء وجوع وتعاسة وذل •

لدينا حسدا وليس ذهنيا كالأول • أي أنه يفعل
فعل الأصابع في الفضلوع - عملية دغدغة
ميكانيكية •

وليتصور أن شخصاً يتم بالجناس فيسحب
أحدهم الكرسي من تحته دون عليه • يمسك على
الأرض وتضحك عليه • تضحك أما ضحائين أو
ساحرين ويصحب هذا النوع من الضحك نسيء من
السموم بالاعمية والنعالي • يشعر المخرج بأنه
أذكى من الفعل الذي وقع في الفخ • وهذا ما
يحدث دائماً في المشاهدة الهزلية • فمما عرّده
الشاعر على الشخصية المسرحية وعلى الحضور
واللاستات التي يخفيها الكاتب المرحح • فمثلاً
في مسرحية الليلة الثانية عشرة (Twelfth Night)
لشكسبير يكره توبي وجماعته رئيس الخسيسم
مولفوليو فقد أهانهم وحرمهم من اللهو في إحدى
الأيام فقرروا الانتقام منه • فزوروا رسالة وروعا
في طريقة والرسالة مكتوبة بخط يسمية خط سيده
فما أن يلقطها ويقرأ ما فيها إلا ويؤمن بأن الرسالة
من السيدة أوليفيا وأنها تخاطبه فيها وتعلن عسل
حبها له • ويقع في الفخ •

ويلبس ما تطلب منه الرسالة من الملابس
البراقة ويبتسم أمام السيدة أوليفيا كما تبتسمه
الرسالة وهو يعتقد أنه بذلك ينفذ رغبات
محبوبته •

وتنضحك على مولفوليو لأنه مغفل وقصيد
فانت عليه المكيدة •

فيذلك سخرتينا لأنه أبله مغرور • لم يستطع
إدراك الخدعة بينما نحن المخرجين احسن حسداً
منه وأذكى لأننا لم نخدع •

وخير المسرحيات الهزلية ما جمعت النوعين من
الضحك • الضحك مع الشخصيات المدحية وعو
الذي يكون مزوجاً بالاعتزاز والاكبار والضحك
على الشخص ويكون مصحوباً بالهزل والسخرية •
أي الضحك الفكري والضحك العادي • وهما
ما نجده غالباً في أهم المسرحيات الهزلية • في
موليير وشكسبير وغيرهم من كتاب النهاية •

ويحدد نوع الضحك غرض الملهاة • ويمكن
تديد هدف المؤلف من نوع الضحك الذي يستعمله
في ملهاته • فالضحك إما أن يكون أداة تقريع
وتأييد وتكون المسرحية نافذة وأما أن يكون وسيلة
لخلق المطلب والرضى والاعتزاز وإذاك تكون الملهاة

والأم • والزواج ليس محض عواطف حاوة وغزل وعبادة • إنما هو تكوين عائلة وتربية جيل وإرساء مجتمع صغير • فالحرب والزواج لهما وجهان • وجه عاطفي براق وآخر واقعي صعب • وإذا شو في هذه المسرحية الهزلية أن يهاجم الوجه العاطفي ويؤكد على الجانب الواقعي ولهذا قدم لنا في مسرحيته ثلاث شخصيات مهمة • اثنتان منهما يمثلان الجانب العاطفي وهما (رينا) و (سرجيس) • والجانب الواقعي يتمثل بشخص بلنجل موضوع إعجابنا واعتزازنا وعن هذا الطريق يجذبنا المؤلف للجانب الواقعي الذي يريد الدفاع عنه • أما رينا وسرجيس فعلى العكس نرى فيهما الشخصيات الضحالة وتصل أخبار الانتصار البطولي الذي أحرزه سرجيس فقد هجم سرجيس على رأس كتيبة من الفرسان واستطاع بالسيف أن يدمر كتيبة تحمل المدافع الرشاشة • وهذه هي الرومانتيكية بكل معانيها • السيف يدمر الرشاش والفارس يعرض نفسه للموت المحقق فينتصر • ولكن سرعان ما نسمع الواقع المر في الجندي الواقعي بلنجل • وهو جندي متهن مارس الحرب وعرفها على حقيقتها • نسمع منه الحقيقة المجردة بدون بهرجة رومانتيكية • لقد كانت كتيبة المدافع الرشاشة التي هاجمها سرجيس تنتظره يقترب مع من يتبعه من الفرسان لكي تحصدهم جميعا ولكن في اللحظة الأخيرة اكتشفوا أن عتادهم مغلوطة ولم يتمكنوا من فتح النار على عدوهم الذي قطعهم بسيوفه وهكذا انتصر سرجيس وهي محض مصادفة لا غير قانون العظمة وابن البطولة وهكذا سخر شو من رومانتيكية الحرب •

ثم إن سرجيس يمثل الحب الرومانتيكي • حبه لرينا عبادة وتآليه ولكن ما إن تتركه لحظة مع الخادمة إلا ويبدأ بمطارحة الخادمة المحب ويقلها ويعلن عن سأمه من حبه لرينا • فيسخر من سرجيس ورينا ومن آرائهما في الحب والحرب ويكشف لنا عن زيفهم ونضحك عليهم فينالوا غلايهم على سلوكهم المغلوط وإرائهم السقيمة •

أما الملهة الرومانتيكية فهي التي نضحك فيها مع الناس نشاركهم سعادتهم عندما يجدون

الحياة سعيدة ومضيئة • ونفرح لفرحهم ونطرب لتجاربهم في تخطي الصعوبات واجتياز المشقات • والعادة أن يبدأ هذا النوع من المسرحيات بداية عصبية •

أولها عصبية ونهايتها مفرحة • وهي تتدرج شيئا فشيئا من الضحك إلى السعادة • ففي مسرحية ضجة لا شيء (Much Ado About Nothing) لشكسبير يريد كلوديو (Clavdio) الزواج من هيرو (Hero) ويطلب يدها من أبيها ويوافق الأب ويعين يوم الزواج ولكن الشر لهم بالمرصاد يريد أن يحطم سعادتهم ويحكر صفاءهم ويتمثل الشر في شخص دون جون اللقيط الشرير • إذ يذهب دون جون إلى العريس ويفترى على العروس ويتهمها بالخيانة فيقرر العريس فضحها أمام الناس وفي الكنيسة حينما يقعد لهما القس • وهذا ما يحدث بالفعل • يتهم كلوديو خطيئته بالخيانة ويرفض الزواج منها أمام الجميع ومن هول الصدمة يقمى عليها ويظنها الناس قد ماتت هذه هي بداية المسرحية وهي بداية مظلمة ولكنها تتجه شيئا فشيئا نحو الانفراج وتثبت براءة هيرو مما الصق بها من تهمة ويندم كلوديو على فعلته ويأسف على ما فات ويتزوجان وتنتهي المسرحية نهائية سعيدة •

والعادة أن تركز الملهة الرومانتيكية على عنصرين أساسيين هما الحب والمغامرة • شاعدا مثلا على عنصر المغامرة في مثلنا السابق من مسرحية (ضجة لا شيء) • أما الحب في هذه المسرحيات فهو نقطة الارتكاز وعليه تبني جميع المسرحيات الرومانتيكية •

وتنشأ العقدة المسرحية في هذا النوع من الملهة عن الملايسات والتناقضات التي تنجم عن الحب الحب هنا نور كشاف يسلمه المؤلف على النفوس لتكشف عن مكنونها • فانضعف يكشف عن ضعفه والقوى عن قوته والآخر عن حماقته والمتقلب عن ميوعته والغبي عن غيائه • الحب في هذه المسرحيات محك للطبيعة الإنسانية • هو خبرة روحية تنجل في القيم وتظهر النفوس على حقيقتها

وقد يعالج كاتب الملهة مواضيع مهمة كاهمية المواضيع التي يتطرق إليها كاتب المأساة



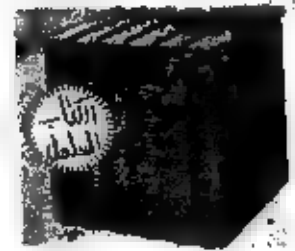
مشهد من مسرحية كها تحب لاسكسج

• مؤقنا وسرعان ما تنفجر الازمة وتشرق الدنيا .
وعندما تطرح الملهة مشكلة فالغرض من ذلك الضحك
وليس تكدير النفس وإفلاق الفكر - وفيها
تنتهي الامور نهاية ترضي المتفرج وتسبب له
الطمأنينة والراحة النفسية وذلك عكس ما يحدث في
الحياة .

وفى الملهة اصعب بكثير من فن النساء
لان اثاره الضحك اصعب بكثير من اثاره البكاء وهذا
ما يعرفه الممثلون والممثلون فمن السهل جدا ان
تجعل المتفرجين يبتكون ولكن ليس من السهل ان
تجعلهم يضحكون .

والفرق بينهما هو ان كاتب الملهة دائما يؤكد
على الجانب المضحك من الامور . ولو ان وجهة نظره
معاكسة لوجهة نظر الكاتب الذي يعالج الامور
يجد ولكن غرضه ذات الغرض . يريد كاتب الملهة
ان يسرد قصة تجعل المتفرجين يفكرون بمشكلة
معينة او وضع معين - واضحك سلاح قوي في يد
الكاتب الماهر . ويستطيع الضحك ان يؤدي الى
تغيير وتقويم ما اعوج من الامور اكثر من اى وعظ
وارشاد . عالم كاتب الملهة عالم ضاحك . وقد
قيل فى الملهة ينسى الانسان نفسه وهمومه
وفى الحياة يقتش عن نفسه وعن همومه . وقد
يكون الضحك احيانا قاسيا مؤلما فى الملهة ولكن

الطريقة الجنون؟



ترجمته: **أوربرت لوبيس** ، **تقديمه: هارولد كرامر** ، **تدقيقه: يوسف عبد المسيح ثروت**

الماضرة الخامسة :

الصدق في التمثيل

ما هو الصدق ؟ هذا موضوع حساس . من الطبيعي أن أعني بالصدق، الصدق في التمثيل . عندما وعدت بحديثي الأول أن اتطرق إلى هذه النقطة قلت : انتسي أشعر بأن كثيراً من الجرائم اقترفت باسم الصدق ، أكثر من أية فضيلة أخرى ، إذا تذكرتم ذلك ، فإني أقصد بكلامي الناحية الفنية . كما كان يودي أن أتسامر عما إذا كانت (الطريقة) تعني إعادة إنتاج جياتنا الواقعية ، على المسرح ، ومن يريد ذلك ؟ ألم يقل ستانسلافسكي نفسه : « إن الأمر الواقع العياني ، والواقع الأصلي لا يعيشان على المسرح ! الواقع ليس فناً » . إنه بطبيعته بحاجة إلى ابتكار فني يعني أول ما يعني عمل المؤلف . أن مهمة الممثل وتقنيته الأخلاقية تكمنان في تحويل المسرحية المكتوبة إلى واقعة فنية ذات مشاهد !

ومما لا شك فيه أن الهدف من طريقة ستانسلافسكي كان التشجيع بالاكثار من التمثيل الصادق . فالذي أثار دراسته كانت المحاكاة الزائفة والمواقف (المفتعلة) التي شهدناها في ممثلي زمانه ، فاشعر بأن من الواجب إيجاد وسيلة يستخدم المرم بواسطتها حاسة الصدق لخلق الأدوار . ولكن المسألة هي : أي صدق ؟ أمو الصدق البشري يمثل راحة ممثل معين ، أي الصدق القريب من نفسه الخاصة ؟ أم هذا كل ما نعينه ؟ إذا كانت

الحال كذلك ، ألا يعني الصدق صدقاً جزئياً ؟ وما هو نصيب الصدق الجزئي من الحقيقة ؟ يجب أن نكون ممثلين نشعر بالحقيقة ، أم يجب أن نكون لفسانيين نستخدم مشاعرنا الصادقة بصفها أدوات مهنتنا التي نتعامل بها في الإبداع .

المشكلة الأولى في مناقشة هذا الموضوع تبتديء في التغلب على صعوبة تعريف كلمة الصدق عموماً . أن الكلمات نفسها في الفن تعني معاني مختلفة لأشخاص مختلفين . مثال ذلك : أعرف ممثلة ساحرة مخلصه فطنة ذكية أينما تلقي بها تتكلم بصراحة وصدق وفطنة وذكاء وبغير لف أو دوران . ولكنها لا تمثل تمثيلاً جيداً جداً . كن هذا الأمر يربكني ، لأنني لم أستطع أن أفهم كيف يمكن لأي شخص على هذه الدرجة من الاخلاص والتفتح في الحياة أن يصبح على المسرح على هذا القدر من التصنع فجأة . وذات يوم فكرت في محاولة العثور على جواب . تحدثت إليها عن هذا الموضوع وذلك ، ثم تطرقت إلى مشكلة تمثيلها ، فإذا بهما تشرح وضعها : أه ، حسناً ، الحياة شيء أمارسه كلاماً ولعباً هنا وهنا ، بالتعبير عن نفسي ، ولكن عندما ارتقي المنصة ، وهنا اتخذ صوتها لهجة محترمة ، ذات أصداة رهبة ، لتقول : « عندئذ يجب أن أكون مخلصاً ! » لقد كان الاخلاص - بالقياس لها - هو ذلك الشيء الذي أرادت أن تضيفه إلى قنفا . وهذا ما حطمها بصفها ممثلة . أيستطيع المراء أن يقول : « كوني على المنصة صخابة كما أنت في الحياة ؟ »

أذكر في العرض الأول الذي أخرجه في برودي مسرحية « قلبي في الاعالي » أن الصحف الصباحية قالت : « أن التمثيل كان في أحسن التقاليد الواقعية لمسرح موسكو الفني ، مسرح



من جيون وان ييمور * على ما هو عليه ، اليوم ينبغي
(الاستعداد)

قد كان لي وقت من الدهر لم يدمج مع يكن
فيه للطريقة وساعرها : الخفية حين غيه . كان
ذلك حين شاهدهت الممثل المرمي "عظيم عي" - لا تخ
- غانغ وهو معنى - تركت القصرج ، بعدة التمثلين
الاعتجادي ، على ما بدا لي . وظننت أنني سأعطين
قصار الذهاب إلى البيت حذسي أنني ثم الحظ راذ
المطر . أن تحدثنا بلغه عالم الدين يسمع لنا القول :
أن الممثل لم - يشعر - مطلقا بما قد به حتى حين
الكلام . وببعضها كان المفروض فيه أن يصرخ الشاهد
مروجه وحدها قسي وجسمه مرفقة ابانت عينيه
وجسمه يموه بصوت ايفاعي جميل . أن كسر
مواضعه وظروفه بأسرها أعانته لمعرض لهذا
الغراظ التي كان يشعر بها من خلال ثقافته وقته
الذي يسن يشغلان : الحركة والهدوء والرقص
والموسيقى . وهكذا جعلنا نمرق ما ينبغي أن
نشعر به . وقد فعل ذلك بأسلوب خيالي جميل
أوحى إلينا بأرفع المشاعر . أنه لم يثر فينا شعورا
لاستيعاب الجبال فقط ، ولكنه حركنا بالطريقة

سيرة من جيون وان ييمور * على ما هو عليه ، اليوم ينبغي
أن يكون (الاستعداد)

هو غريبات فطنته الجملة من غريباته التي من
في الناس . التي فاسد في كل الغرائب هامة
والغرائب . ثم أنموذج أهبتها وأهميتها فطنت
رحمة الرب في معادهم أمروا أن يكون الممثلين
يعرفون . فطنتهم من غريباته . فطنتهم من غريباته .
اعلم أن الناس يؤخذون بالوقوف لأنهم يجتنبون
معهم احساسهم بالصدق ومن خلال فطنته الرب
يريدون أن يقرأوا ما يريدون معرفته . كن ما هم
بماجة الرب هو فطنته من غريباتهم . فطنتهم لا يريدون
في تدريس باب لهم . أما هم يحتاجون إلى حسن
يذكرهم احساسهم الصادق دون الوضعية . ثم
أن الصحن الدعوي يمكن أن تحاشه النفس لأنه
يجعل الناس على الشعور بالانزعاج . ربما أنهم
منزعجون فهم لن يقرأوا بالصدق . حسنة مجرد
اجوية جزئية ولكن يجب جعلها والتفكير فيها .

ثم نعود إلى الممثلين : هل ان الممثلين « الذين
يعيشون الزوارهم منه بالغة . هم حقيقة ذلك ، ام
أنهم فقط يعيشون أنفسهم منه بالغة ويضيفون
كلمات المؤلف إلى حياتهم على المسرح : وفطنته
عن ذلك ، الا يسمرون كلمات المؤلف وحسب . بينما
لا يعرفون حتى كتابة رسائل إلى امهاتهم ؟ هل
يجب ان تقال كلمة (Yes) (Yeah) مع ان
الشخصية قد لا تكون من طابع (Yeah) ؟ الا
يفعلون ذلك ابتغاء الراحة ؟ اذا كانت (Yeah)
أدعى إلى الراحة من (Yes) فقد تكون أقرب إلى
الانزعاج بالقياس إلى جون باريمور . وقد تكون
(Yeah) أقرب إلى الرجولة من (Yes) بينما كان
جون باريمور رجلا ؟ أحيانا قد يأخذني العجب من
قائلي (Yeah) لأنهم يفترضون انفسهم أكثر رجولة

التي أراد لنا أن نتحرك بها . كان ثمة مشاهد واحد
أقترف فيه الانتحار على المنصة . لقد قدم بدور
عساه ببيس فيه سعرا مستعرا و « كيمون » بيضاء .
إن ما نعلمه هو انقطاع عن التمتع المستعرا واخذ
حصصه من التمتع من خلس جانب ووضعه في الفم
عسى سحر صبيح . ثم اخذ بعد ذلك سيفا معروفا
جديرا ماسحا اياه هياته حنجرته . ثم شرح يدور
والسبب على راسه . ولكي يعرض لنا انطبعا عن
وضع راسه من يدور ويدور ثم توقف فجأة كأنه قد
مات . . . صمط راسه على جانب قليلا وقد تحلقت
عيده . . . وطن في هذه الوضعية الى هبوط الستارة .
بعد شعرتنا - في الواقع - وكان الرأس قد بتر من
الجسد . كأنه قطع راسه . لا اعرف كيف يستطيع
المرء ان يفعل ذلك « بمشاعره » ليوحى برعب أشد
بالمقياس الى الجمهور . لقد كنا مرعوبين !
وبالتأكيد كان الجمهور كذلك . ومن ثم لابد له من
أن يشارك في العواطف الاصلية المجربة لمثلينا
الواقعيين .

ألا يعني هذا التأكيد على المشاعر ذات
الانغماس الذاتي انه مفهوم زائف «للمصدق النفسي»
الذي قد يعني تفسيرية الممثل وليس صدق الفن حلقا
« لامتطاء عناصر الفن » : أن كل شيء مرده فهم
المرء لحظته نحن ومستواه . انه لا يعود الى
المرء او حتى تفكير الشخصية بل يعود الى
المرء نفسه . وهذا ما يحدث حتى في مسرحيات
الكتاب الراقحين الحديثين . أن افكارهم وراءهم
تصير جميعا لتصب في المفهوم النفسي الخاص
للممثل المعنى . ماذا يحدث عندما تصل الى
ممثلكه شكسبير . . .

إن تأثير « السوي » هذه لا يخيف كثيرا عما
يحدث . على مستوى آخر . عندما يذهب احدا
الى هوميود كعبه مؤتمر قصصي . يقول احدهم :
« ها هي السيدة تلحز ويصدق في وجه الشاب .
وما نحن تخرج اني سيهاقات الحين : » ومع اجالة
هل هذه الاوصاف اني ادنى مستوى . يمكن أن
نحول (روميرو وجونيت) اني (الوردة الالندية)
لايبس . انبا القصة نفسها . اذا كان الامر لايعني
غير الحديث عن فني وقادة وصراع اسرتيهما . . .
وهذا ما يحدث ايضا اذا كان الغرض هو تأكيد
تعمورك النحصى . الا يعني ذلك توكيدا للثمة
المعتادة . نومه (تكرار الذات) المنصبة يمتلي
الطريقة ؟ حقا . الم يدرس بعضنا النصف الاول
من الرسم التخطيطي على حساب الاضرار بالنصف
الثاني ؟ (او لنضع المسألة بشكل آخر : اعداد
الممثل) عنى حساب (خلق الشخصية ؟) لماذا ؟
افني افكر في الموضوع كل الوقت لانني قرأت لكم
من الكتاب الثاني لعدة أسابيع . وهذا (انكتاب)

يتكرر كل ما يشكو منه الناس عن الطريقة . قد
يخون بوربيخ نسر انكابين لها دخل في الامر . .
لقد نشر احدهما بعد الآخر في مدة ثلاث عشرة
سنة وهذا ناجير وأضح حن الوضوح . . ثم ان
ذلك قد لا يهم . قد يخون انكس عندما اني البقية
او الانغماس الذاتي او مشاكل الشخصية .

مثار ذلك : هن تعديل قراءة سطر مشوه امر
زائف ؟ أنا مخرج متمرس . افني اخرج شيئا ما
كل سنة فيواجهني بعضهم قائلا : « أرجوك لا تقل
كيف اقرا » لا تقدم لي قراءة السطر . فان ذلك
سيجعلني زائفا . . . كل ذلك باسم كتمساب
سنانسلاسكي والرغبة في « الصدق » ومن هنا
يقول الممثل : « لطفا » اريد ان اشعر بأحقية الامر
قاذا ما انت قدمت لي قراءة سطر بعينه . فسيكون
ذلك ميكانيكيا ! . ومع ذلك . فمشكلتي باعتباري
مخرجا تظل هي هي لعدم وضوح هذه اللحظة من
المسرحية . لأن قراءة السطر فيها كانت مغلولة !
ولهذا السبب ما انذا افتح كتاب (بناء الشخصية)
حيث يفرق سنانسلاسكي : « ان الوقفات المنطقية
توحد الخطمات في مجموعات (او اجراءات كلامية)
وتفصل تلك المجموعات عن بعضها . الا نترك أن
مسير انسان ما . وحتى حياته قد تعتمد على
وضعية تلك الوقفة ؟ اليك الكلمات : « عفا لا يحتمل
ارسل الى سيبريا » . كيف يمكن أن نفهم نظام
هذه الكلمات اذا نحن لا نعرف أين الوقفة المنطقية .
ضع الكلمات في ترتيب وسيوضح لك المعنى . أما
أن نقول : (عفا - لا يحتمل ارسل الى سيبريا)
أو (عفا لا يحتمل - ارسل الى سيبريا !) في
الحالة الاولى طلب رحمة . وفي الحالة الثانية نفى
الى سيبريا . .

أما بعض الممثلين الانقياء فيشعرون انهم
اذا ما فكروا فسي التقيط الصحيح للكلمة .
لا يستطيعون أن يملوا . يقولون : ان التمثيل
هو شيء تابع من داخلهم ومن ثم فهو لا يمكن أن
يخضع الى مثل هذه الضوابط . ليست هذه
النظرية زائفة زيف قول من يقول : اذا كنت افكر
في مقاصدي كما افكر في اسطري . فكأنني اقوم
بدورين معا ؟ « اضحكوا يملأ افواهكم . ومع
ذلك . فان ممثلا ناجحا معروفا قال لي ذلك حين
اخبرته بما ينبغي التفكير فيه عند قراءته لاصد
الاسطر . مضيفا الى ذلك : « هذا غير ممكن .
اعطني قراءة السطر . سافعل ما تريد . اقرا
السطر فقط . ولكن لا تقل لي ما المفروض التفكير
فيه . لأن ذلك يعني أن اقوم بدورين معا ! »

في هذه الحال كان الممثل المعروف يستخدم
تركيزه وطاقته لاتفه غرض في التمثيل . أي تذكر

استنارة الشاعر فلتغيرها انن . فبدلاً من «تجنبه قول ذلك» اجعله « ينتزع لسانه ان هو قال ذلك » انك لاتزال في منطقة تسيطر عليها ، لاتزال تستخدم ذهنك ليقدم لك فكرة ، لاتزال تستخدم ارادتك لتنفيذ تلك الفكرة . متجد اذا سرت في ذلك السبيل انك ستحصل على الشعور المطلوب فسي اغلب الاحيان .

اما اذا اردت شيئاً اعمق من ذلك ، شيئاً ادق وانكى ، عندئذ استخدم عبارة « كما لو » . تستطيع ان تقول لنفسك : « ما يشيه ؟ ما هي طبيعة هذه اللحظة ؟ ماذا يمكن ان افهم اكثر » . اذا كانت اللحظة غير فادرة على اشارة محركي العاطفي ؟ « هذه المشكلة كانت ماثلة امامي بصفتي مخرجاً دائماً الوقت » . حين كنت اقرا مسرحية معينة انا في سبيل اخراجها ، واجهتني لحظة فيها كانت احسبدي الشخص على موعد مع من احببت ، بعد غياب ، كان المفروض فيها ان تعززه لعمل رهيب اقترحه . عندما اقبلت الى تلك اللحظة اثريت في مشاعر الممثلة لا لشيء الا لانها لم تكن مستعدة لمثل ذلك المشهد . فقلت لها : « لا اعرف ماذا ستفعلن في هذه اللحظة انت على النص » . وقد حدث ما حدث بسرعة فميك مواجهته ، لابد انها لحظة مرعبة بالقياس اليك . كل ما استطيع ان اقله لك لايتعدى مااثارني فيها « حدثتها بقصتي فقالت الممثلة : « اعرف ما تقول ، لان ذلك الشيء حدث لي » . قد كان ذلك بطريقة جد مختلفة » . ولكني اتفهم ذلك الشعور . لانني واجهت وضعية مماثلة « لم اسألها قط ماذا كانت » . ذلك انها كانت في صادق مشاعرها في تلك اللحظة من المسرحية . لقد فهمت فيها عميقاً شيئاً يمكن معارنته بوضعية القصة ، فاستخدمت هذه التجربة الشخصية في دورها .

والان فان هذه الطريقة في تناول مشكلة « الذاكرة المؤثرة » تبدو لي طبيعية لصلتها بالوضعية في المسرحية . ان الشعور الصادق ليس هو موضوع المناقشة في هذه السنته فحسب ، ذلك انه قد اتخذ في الاونة الاخيرة مساراً خاصاً . انني احاول ان ابقي في ذهني توارخ المقالات الخاصة بالموضوع . وهذا مهم جداً لان التمثيل الحديث ، كالحياة الحديثة ، قد تآثر اكبر التأثر بالبحوث النفسية التي انتشرت في السنين الاخيرة . ان قسماً كبيراً من مشكلتنا ينبعث من واقع ما تعلمناه من معلومات كثيرة بخصوص الانعكاسات وما اشبه . تلك المعلومات التي لم تتدخل في مجادلاتنا السابقة . ان مناقشة مبدأ الواقع الفني في مقابل الشعور المتكلف ، كانت جارية منذ بعض الوقت ، لكن لغتنا حولها قد تغيرت بعض الشيء . اننا لاتستطيع ارجاع عقارب الساعة الى الوراء .

أمطره وتصريفها . اما في مثالنا السابق فان التوكيد الوحيد كان على الشعور الاعمى الذي قيد الممثل وجعله عاجزاً عن كل حركة . قد يشعر بتلك اللحظة شعوراً صائناً ، ولكنه يستخدم الكلمة المخلوطة دائماً وبذلك يغير المدلول . واذا كان هذا ما يجب فعله فذلك شيء زائف .

وبمناسبة الكلام على الزيف ، لاشيء اكثر زيفاً من الخوف من الزيف (على المسرح) . ان ذلك يقاى من تجنب الحقائق الاخرى . الحقائق التي هي الاسس الثابتة للفنان . ومن ذلك مثلاً استيعاباً لمشكل .

ليس من داع بالقياس للممثل الا يحتفظ بحس الصدق بينما هو يقرأ شيئاً ما للقيام بدور معين . احياناً ليس ثمة طريقة اخرى للاطلاع على عمل ما لا تعرفه وميزة ذلك العمل بالقياس الى دور محدد . قد يكون التقاؤك بممثل مفيداً ، ولكن القراءة قد تظهر شيئاً لا يتيسر من مجرد الالتقاء . من المحتمل ان تلتقط دوراً ما ، وتقدم قراءة ملائمة ، دون تحضير مسهب . احياناً ، قد تكون القراءة الاولى جيدة جداً . لكن ، في اسوأ الحالات ، يمكنك ببساطة ان تتحدث وان تصفي . اذا كان المخرج حاضراً فقد يعينك . ومع ان هذا الاصغاء ليس الوضعية المثالية في مسرحنا مطلقاً ، فالممثل الذكي يمكن ان يقدم لمحة ما يحتاج معرفته بعدم الضغط على مشاعره التي لا يمتلكها وعدم محاولة اكمال التشخيص العام . ذلك ان شيئاً من طاقته الكامنة في دوره سينكشف . ولا حاجة للقول طبعاً ، ان الناس الذين يصيخون باسماعهم لما يقال ، يجب ان يكونوا انكباء ايضاً ، ولا ينبغي لهم ان يتوقفوا تمثيلاً ناجزاً . دعونا نتحدث لحظة عن عاطفتنا الصادقة وما لايد ان نقوم به من اجلها في نور ما . انا اتفق مع ستانيسلافسكي حين يذهب الى حد القول : ان من بين المحركات الثلاث - الذهن والارادة والقلب - التي ترفد طاقة الممثل وتحملنا على التمثيل يتبدى القلب اكثرها نزوات . ولكنني وجدت انك اذا استخدمت الذهن الذي يتضمن فهم المسرحية بأسرها والاشخاص والشخص ، واذا كانت ارادتك (وانت تتكلم وتصفي) فاعلة ، فانك ستنفذ مقاصد مثيرة ، عندئذ فالعاطفة ستكون جاهزة . من المحتمل ان نقول : « انها غير جاهزة » او « ما هو جاهز غير كاف » اذا حدث ذلك فلتحاول استنارة العمليتين الاوليتين ، دونما خوف من نهاية المشاعر المواقية لتلكا العمليتين ، وبعدها امض في استخدام الطب النفسي بأسلوب اعمق . دعونا اول الامر نعالج الخوف من غير ان نبعد من المسرحية تائبين . دعونا نقول في هذه اللحظة ان النية التي حاولت استخدامها ليست قوية الى حد

نحن نملك الآن كل هذه المادة العلمية التي يجب أن نعالجها ، بادخالها في نطاق مفاهيمنا وعملنا .

دعونا نتحقق هذا الأمر قليلا . فان المسيو لويس جو غيه في مقال ان على الممثل ان يخفي ما يشعر به على المنصة وان يظهر ما لا يشعر به . لقد ارتيكت بهذا القول بعض الوقت . فحاولت جاهدا ادراكه . فكرت مع نفسي فقلت : « دعني ارى » وعلى الممثل ان يخفي ما يشعر به على المنصة وان يظهر ما لا يشعر به (والآن ، لماذا يجب عليك ان تخفي ما تشعر به ولا تستخدم ما تشعر به ؟ وعلى الضد من ذلك الا يعني اظهار ما لا تشعر به تظاهرا فارغا ؟ ثم ذات يوم قرأت ما قاله جوفيه ايضا : كز الشخص واشعر بمشاعره » وفيما توضح لي القول المذموم من المحتمل انه كان في اشارته معنى جيد ، قد يكون ماعناه هو ان الممثل يجب ان يخفي شعوره الشخصي ، ويخلق الشعور الذي يحتاجه الكاتب والشخص الذي يراد تمثيله (على كل حال ، بما انك تستخدم قلبك بصفته مادة العاطفة اعتقد ان قول جو غيه يصبح خفي المعنى فضلا عن انه يتضمن تقيين .

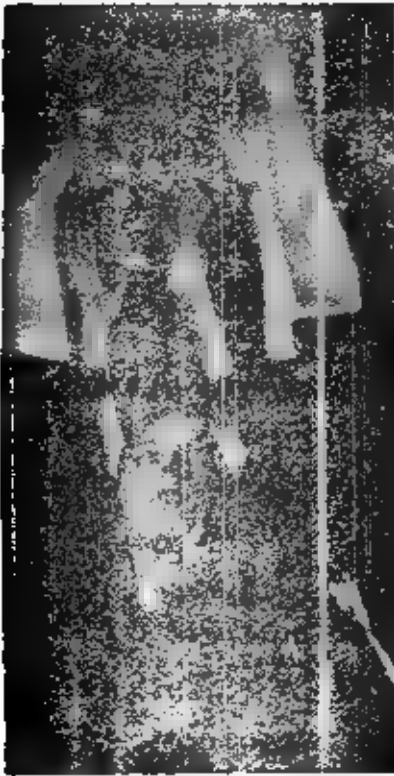
اما طريقة تناول ستانسلافسكي للصدق فينبذ ق من الكاتب بوشكين الذي كان متعلقا به اشد التعلق . وبالمناسبة فان مسرح موسكو الفني ، قد قدم جميع الكلاسيكيات . ان المسرح لم يقدم مسرحيات واقعية فحسب . بل شكسبير وغولدوين الخ . مهما يكن من أمر . فان ستانسلافسكي ، في رسمة التخطيطي اقتبس رسالة من بوشكين جوابا عن سؤال حول الكتابة ؟ قال فيها : « صدق العاطفة واحتمال صحة الشعور في ظروف معطاة . هذا ما يتطلبه عقلنا من الكاتب او الشاعر الدرامي » . وقد استفاد ستانسلافسكي من ذلك للإشارة الى التمثيل ايضا . ساعد القول لانه جملة بأروزة الاثر حقا . « صدق العاطفة واحتمال صحة الشعور في ظروف معطاة . هذا ما يتطلبه عقلنا من الكاتب او الشاعر الدرامي » . اما العبارة التي اريد استخلاصها من الجملة فهي ، في ظروف معطاة الظروف المعطاة لاتعني فقط ، مثلا ، ان سيارة تاكسي تنتظر في الخارج لذا يجب ان تسرع في المشهد ، ذلك مرف معلى . هذا حق . ولكنه تطبيق واحد فقط من ذلك التعبير . ارجو ان يكون قد عني كل الظروف المعطاة لمسرحية معينة . قد تقول مثلا : ان الشخص لا تعيش في برونكس ، بل في فرنسا في القرن السابع عشر . وقد يكون الكاتب قد كتب المسرحية بأسلوب خاص يجب ان يلقى نظيره في التمثيل وهلم جرا . لنجرب ان نحدد لانفسنا بعض الوسائل في تناول الصدق في التمثيل .

اولا : الصدق « الموحى به » محاكاة المشاعر ، التمثيل ذو الاثر المزيف الذي هو بحاجة الى الاعصاف وحسب . الذي لا لفضله عريضا) وهو قد يرضي بعضهم ولكنه لا يتغلغل في اعماق تجربتنا اكثر مما تفعل الكتابة الرديئة والتي قد تؤثر فيكم ايضا) او الرقص (التظاهري) الذي لا ينبثق من الحوافز الباطنية .

ثانيا : ضرب من الشعور المشخص الذي يمكن الاحساس به حقا ولكنه مقطوع الصلة بالوجود المادي المفسر ، والذي ينتهي الى مستوى معين للممثل قد لا يكون رفيع الشأن دائما . و (هذا مالا افضله ذوقا) وهو ما يبدو لي على الضد ممينا جرى لدوسا ، الهة الواقعيين ، التي رفعت من شأن المسرحيات الاعتيادية بفنها . انها كانت فادرا ماتمثل في مسرحيات جيدة . ولكنها استغفلت ان ترفدها باحاساسها الفني الخاص . وان تخلق افكارا لا يمكن نسيانها ظلت حية بعد موت المادة (المسرحية) التي مثلتها ، ان طريقة التنازل الثانية هذه التي تعني استقلال الشعور الشخصي يمكن ان تقتضي ضمنا ان المرء يستطيع معالجة المسفونية التاسعة لبيتهرون ينفس « مشاعر الصدق » التي يدلي بها (غيتي بارين) لارغبناخ !

وهناك طريقة تنازل ثالثة (وهي مفضلة لدي) تتمثل في الصدق المجرب في الواقع ، المنضبط فنيا ، المستعمل بصورة صحيحة لتصوير الشخص المعنى ، ورسم الظروف الكاملة للمشهد ، وتمثيل الاسلوب المختار من قبل المؤلف .

في ظني ، نحن نستطيع ان نعمل بغير الاعتماد على التمثيل الخارجي المستند للمشاركة الوجدانية ، « المؤثر » والتجربة الشخصية « البشعة » غير المتلائمة مع المتطلبات الفنية ، والشعور الباطني . لقد رأيت تمثيل « تاجر البندقية » التي كانت فيها ممثلة معروفة تقوم بدور بورشيا ، وقد حاولت ان تجعل دورها (واقعي) وبكل النية الحسنة الموجودة في العالم قالت من غير قصد : « لم تنضب الرحمة » انها سقطت كما يسقط المطر اللطيف من السماء على الارض . انها مضبوطة مرتين ! (وهنا عدت على اصبعيها) . انها تضبط الذي اعطى والذي اخذ . « اه لقد كانت واقعية تماما . غير انها كانت واقعيتهما وليست واقعية شكسبير . نعم ، اظن من السلامة ان نتجنب الجماعة الاولى كل تمثيلهم « الجميل » الفارغ باسم التياترية ، والجماعة الثانية التي تمثل برتابة وتشدد باسم الصدق . هذه هي النقطة التي اريد ان اضعها في البؤرة تدريجا اسبوعا بعد اسبوع . لا اعتقد ان الصدق ليس بحاجة الى التياترية كما لا اعتقد ان تكسون التياترية مزيفة . ليس من المستحسن استخدام



الخطر الذي ذكرته في الأسبوع الماضي وهو يتعلق بالعمل المستمر في المشاهد « الكبيرة » في مختبرات العمل التي تجعل جميع المشاكل الصغيرة البسيطة تبدو غير ذات أهمية - ومع ذلك ، فكر مشكلة تتضافر مع غيرها ، وبسبب هذا التضافر يتحقق الدور الذي لا يعتمد فقط على الأحداث الكبيرة . اعتقد ان موقف الانغماس الذاتي للممثلين الذين يريدون ان يشعروا شعورا - خيرا - هو الذي يدفعهم بصورة طبيعية الى مشاعر لصيقة بهم وبالتالي مريحة لهم . وهذا بخلاف الفنان الذي يدرس مادته ويختار عناصره اختيارا صحيحا ليتعامل معها . بودي ان اقول لكم ان طريقة الفنان في العمل مجلبة للعذاب في اغلب الاحيان وليست مريحة مطلقا . ان الفكرة السائدة عن تحديد العاطفة بالاستجابات اليومية السهلة الطبيعية لدمش حيوان الوجودات فكرة تقصد الخيال الذي هو اهم اسلحة الفنان . لدينا مثال ما يكن تشيخوف في (الطوفان) فحين شعر ان عليه ان يعرف صاحبه بأنه يحبه حقا على الرغم من الطريقة التي استعملها في منازلته ، بدأ يحفر في قلب صاحبه ، محاولا ان يتقصصه - وهذا هو الخيال ! انكم تسمعون دائما مثال (روسه) في (الاشباح) فهي عندما رقت لدى الباب تراقب ابنها مع الخادسة . مدركة ان الاب عاد يؤثر بن

الوسائل الخارجية للخلق فقط ، لان ذلك يجهش شعورك الصادق بدلا من ان يحرقه - تستطيعون ان تبدلوا بتشغيل محرككم الباطني والمحافظة على حركته لخلق وسائل تبرز كل الصدق في دوركم في المسرحية - وبذا تستطيعون ان تقولوا : ان المحرك ، هو شيء اشبه مايكون بقلب سليم في جسم سليم .

ولما كان في كل عناصر الفن خيار ، بقي ظني انه يجب ان يكون خيار في العاطفة اذا اردنا ان نمتلك صدقا اميلا . هنا لا اشير فقط الى الخيار بالقياس الى الاسلوب فحسب بل الى الخيار في الشكل الواقعي نفسه . ان عمق الشعور في شخص ما يختلف عن شعور غيره . واذا كنت تشعر بصدق دائما ، فانك لن تؤثر في شخص الا بصورة مقطعة . . . واذا ما افترض شخص معين ان يقول بعزاج دونما استيعاب ، حين اسمع موسيقى واغتر تهتز اعصابي ، ثم يقل الممثل الى المنصة ليجعل هذا السطر مهيبا للمؤلف كل الحق ان ينحدر الى المشي ويصيح : « انتظر لحظة (كان المفروض ان يكون الامر هزلا ! انك تقدم لي مشاعرك حول واغتر ، وانا لا اهتم قيد شعرة بشعورك ! ما اريده هو شعور الشخص حول واغتر وهو لا يعرف من هو واغتر ! » ان جزءا من اسباب هذه النزعة يكمن في

جديد ، لم يكن لها الا ان تقول : « الاشباح ! »
وفي اللحظة التي قالت فيها تلك الكلمة اشارت بجمع
يدها كأنها تحاول ان تصارع الاشباح - هذا هو
الخيال .

اما الممثل الصقلي العظيم غراسو الذي قلم
بدور رسام في احدى المسرحيات ، فقد كان لديه
تلميذ يحبه ويعلمه ، وذات يوم اتى الى البيت ليجد
زوجته في احضان الشاب . كان غراسو رجسلا
هضمنا قويا حاول ان يقتل الشاب ، فامتلا قلب
الاخير رعبا حتى انه لم يستطع ان يتحرك من مكانه
تقرب غراسو رويدا رويدا من الشاب الى ان امسك
به وبدا يملأقه . لم يقرأ غراسو فرويد ، ولكنه
علم بصفته غائبا ان من اسباب محاولة الاغتيل
ليس الكراهية لسرقته زوجته ، بل خيبته في حبسه
وشباع ثقته ، وهذا خيال !

تستطيع ان تقول هي الحالة الاولى ، ان
ما فعله مايكل تشيخوف لا يتعدى استخدام « الایماءات
النفسية » اما في الحالة الثانية فلك ان تؤكد بايراد
الدليل ان «دوسه» كانت « تقوم بدور عيفها » الذي
يتعش في مصارعة اشباح الماضي - كما يسمعك

ان تشعر ان غراسو « كان يقوم بالدور المضاد » .
ومع ذلك يصعبكم ان تسموا الاشياء باسماء مبتذلة ،
اذا كان الامر يخصني ، لان الجميع قاموا بادوارهم
بصدق ، واخلاص ، ولكنهم لم يصلوا الى ما وصل
اليه هؤلاء من ذرى ساحقة ، ففي الحالة الاولى ،
كان تشيخوف يستطيع ان يؤدي دوره بصورة معجبة
دون الایماء الى عملية الحفر ، ويبقى « مليء
الاهاب » . كذلك «دوسه» فانها كانت تقدر
ان تثقف حيث وقفت يلغها شعور الرعب ، خوفا من
عودة خطايا زوجها ، ورجوع الاشباح لهاجمتها -
لانها لم تكن بحاجة لمهاجمة تلك الاشباح ، ومع ذلك
تبقي اللحظة العاطفية جيدة . اما غراسو - بغض
مشاعره - فقد كان في مكتبته ان يطفيء الضياء
في هيني الشاب ، ويظل المصدق صديقا . ان هؤلاء
الممثلين ، لو كانوا قانعين بمجرد الشعور الصادق ،
لما كنا نتحدث عن اي منهم الآن ، لان الخيال هو
حقيقة الفنان ! لان الخيال هو مادة الفنانين . ومن
ثم ، فلا ينبغي للمصدق ان يكون شيئا ساكنا مفسدا .
لذلك ، ان الحقيقة - في الفن - هي في البحث عن
الحقيقة .

بفرضية رئيسية هي : علم وجود الاله . ان پاسهم وشقامهم هو في سبيل خلق اخلاق مسيحية جديدة تعطي معنى جديدا خاليا من الطقوس الدينية . ان الانسان في نظر هؤلاء الكتاب مخلوق وقع في الفصح بين فراغين ، ما قبل الوجود وما بعد الوجود ، وعلى سفد مترجرج من الرمل يدعوه الزمن .

واكثر هؤلاء الكتاب يدينون للتأثير العظيم الذي أحدثه مسرح القرن العشرين وربما يستثنى منهم الكتاب العظيم يرتولد برخت - فبفض النظر عن صلابته وعناقه الماركسي فقد اهتم بشكل صادق بمشكلات الوجود - ومسرحياته العديدة قد تجرعت (الخيرية) وان وصف القدر ب (ضرورة اقتصادية) هو تغيير للاسم دون تغيير اللعبة . وبينما لا ينتهي اكثر هؤلاء الكتاب الى مسرح اللامعقول فانهم يملكون تلك الشهرة الاولى للامعقول . ففي مفتتح مسرحية جون اوزبورن (انظر وراءك بفض) يقوم جيسس بوترت بفرض صحيفة يومية على الارض ويقول (لماذا انا اقوم بهذا العمل كل يوم احد ؟ حتى قوائم الكتب تبسو مثل قوائم الاسبوع الفائت . كتب متنوعة - ولكن القوائم هي نفسها لم تتغير) . وما ينتج عن الكلية الوجودية - لماذا - هو مصرفة لعلاقات الانسان المتشككة مع العالم ، وتفسيره عن أصدقائه ، شعوره بالوحدة ضمن اسرته ، شعوره بفسور اللغة وجذب الشعور ، انه صورة الانسان كمتوح ، كجزيرة ، كنوع من روبنسن كروسو مصلوبا ، ويصعبه اللامعنى النهائي - الموت - .

وربما يمكن التفكير بان هذا الوعي العالي لحسيرة الانسان يمكنه اطلاق بطولية جديدة وفي اقل الاحتمالات فانه قد تمكن من ذلك . فبدلا من العبارة « اننى اصدق لان ذلك غير معقول » كتب هؤلاء الكتاب « اننى سوف اتحمل ، رغم يقيني انه غير معقول » وهذه صيغة ملوية تأتي من ابطال مأساة الماضي . البطل التراجيدي يجب ان يتحمل مسؤولية كاملة تجاه اعماله ، وهنا ما يجعله يمد من الماضي . ان المثقف المعاصر يرى نفسه العوبة بيد القوي الخارجة عن محيطه ، وهو يمزج مع حاملات « ان الزمن اصبح مفككا » او الفكر المعاصر يقلص انتراجميتها الى حادثة ويفضل ان يعتقد في الحظ ، الذي هو محاكاة للمصير .

وفي عالم صوبيل بيكيت ، فان الاله الكلية للوجود تبدو وكأنها مصابة بالجنون . فالكلمات تنفج عن شفاء شخصيته بين الوقفات (Pauses) وبحركة بطيئة كما لو ان الكلام أصبح جامدا لا حياة فيه ، والمشهد قد يصاب بالجنون ، مثل الشجرة في (في انتظار غودو) والجنابة في « لعبة النهاية » او الابريق في « لعبة » او روايتي الارض في (الايام السعيدة)

استعمال استعارات دينية في مسرحيته (Milk Train) (قطار الحليب) حيث تظهر فيها الرموز مقنعة بالمفاجآت - وأرتو ميلر يرسم من خلال مسرحيته (ما بعد السقوط) ملاحظات اخلاقية حول ماضيه . وأدورد اليي كان في مسرحيته (من يخشى فوجينيا وولف) ثرائرا اكثر من كونه صوتا يحدت الانفجار بين الجنسين .

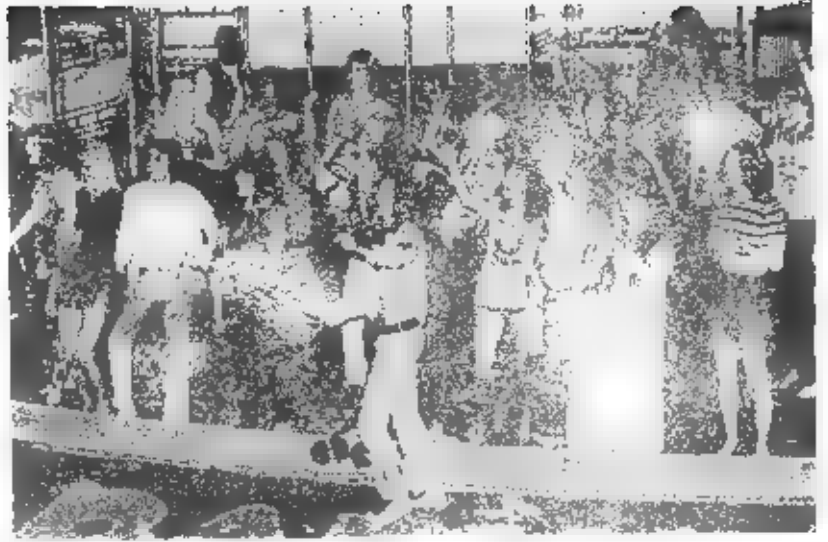
ومن الطبيعي فان المسرح في الولايات المتحدة هو اكثر نشاطا من المهينين عليه الذين لا يودون الاعتراف بهذه الحقيقة . فبرودوي يمر بشويرة صغيرة ، حيث يتحول من مسرح منظم الى مسرح بطاقات سهلة المثال . وامتدادا من الساحل الشرقي الى الساحل الغربي فان المسارح المحلية تنتشر بكثرة . ولكن المسارح الراقية لا تصبح مراكز حيوة للمسرح الا اذا توفر هناك كتاب يستطيعون كتابة مسرحيات جادة .

وفي الحقب الثلاث الماضية اخذ المسرح الاميركي ينتقل من بين المتاريس الى غرف النوم ، ومن مناجاة مع ماركس الى التفزل مع فرويد . وقد تراجعت امام هذا الله مدرسة الاحتجاج الاجتماعي عندما فقدت زعيمها . وكان من اعضائها البارزين كليفسورد اودينس ، اودين شو وليليان هيلمن .

وفي الاونة الاخيرة اخذت الموجة الجديدة تشيع وليامز بشكل عشوائي في المواضيع الجنسية . وابتداءا من وليام انج الى بادي تشايفسكي ، اعطى هؤلاء شخصياتهم صيغة اعترافية ملوية بحيث انها قومت اعوجاجهم . ولكن هذه الوصفات الطبية للحجب والجنس أصبحت تقليدا طالما كان رواد المسرح شبانا يتأثرون بسهولة بفرويد ، كما قال جيمس جويس مرة . وفي الموسم المسرحي الماضي وضطلع موري شيسجيل جميع تلك الكليشيهات الجاملة في خمالاته من المفرمين (بالتنظيم) والعلاقات الشخصية والتي تصدرت باستهزاء مسرحيته (لوف) (٢) .

وهكذا تبقى الدراما الاوروبية في الوسط المسرحي المعاصر مثقلة في بيكيت ، اونيسكو ، جينيه ، بت واوزبورن . وهؤلاء لا يتماثلون في المستوى ولكنهم جميعا رفعوا فأس التحدي تجاه القرن العشرين . ان مسرحيات هؤلاء الكتاب عبارة عن دراما عقلانية تنقطر الما وقساوة وسلبية ومن صفاتها الاخرى ايضا الشعور بتأنيب الضمير والقلق والفكاهة المابثة . في مسرحياتهم يبدد موقف الانسان مأساويا ومضجكا في آن واحد . ويقول اونيسكو بهذا الصدد : ان الانسان يضجك لكي يتجنب اليكاه . والمشكلة التي يطرحها هؤلاء الكتاب هي مشكلة الانسان القديمة - الحديثة : مشكلة الوجود .

لماذا يشكل الوجود مشكلة ؟ ويبدأ هؤلاء الكتاب



المسرح الغربي : الى أين يتجه ؟

ترجمة : عرفان سعيد
عن مجلة « تايم » - ١٩٦٦ -

المسرح هو بحق سيد الفنون . ولم تتمكن قرون من المواسم المسرحية الرديئة في الفترة ما بين
أثينا الإيركليية وانجلترا الياصبائية . من محو هذا الفن الرفيع . وفي الحقيقة فمعد استغلويس
وحتى الآن فان الكتاب المسرحيين العياقة يصمكون بعمد اصابع اليد فقط . وقد خلق الانسان
المسرح في خياله لابسا قناعين والفا من الوجوه .

نقناع الماساة يامر بان يبكي وان يتحمل هذا اليك
.. وقناع الملهة يامر بان يضحك وان يتحمل هذا
الضحك . ومن ثم فالمسرح هو الشاهد والشريك
لمعاناة الانسان ، سواء كانت هذه المعاناة تافهة
أو رائعة ، سطحية أو عميقة . فالمسرح هو المكان
الذي يناجي فيه الانسان اخاه الانسان حول
مشكلاته في وجوده المعاصر .

ولكن اليوم يصبح هذا الحوار اتحاد صعبا
ومشوها . انه يشبه في بعض الاحايين خطا كهربائيا
كثير العطب . وقد قطع كتاب المسرح الاميركان حتى
هذا الخط - لعدم تمكنهم من قول شيء حول
الانسانية أو مواقف الانسان المخرجة . ولكن من
المحتمل ان يرجع تينسي وليامز ، ذلك الشاعر ذو
القلب التائه ، الى اصائله في أي وقت ، وهو في
مسرحيته (The Mutilated) (المشوه) يصل
بالتركاز الى حافة التهكم الشخصي أو يحاول



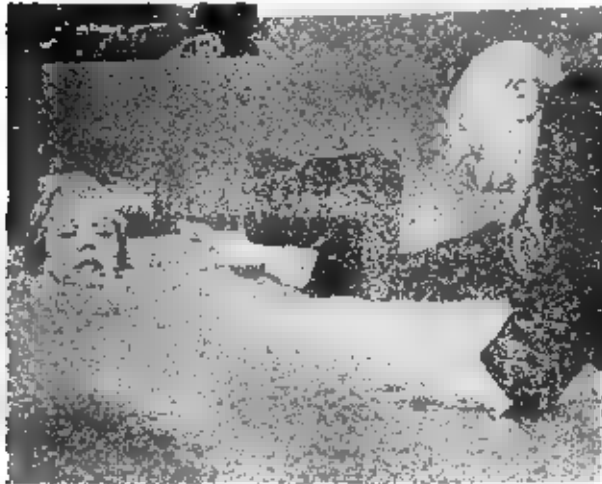


* بيكيت *

ان الانسان في هذه المسرحيات كمنيع يدفن حيا * وقد وصف احمد النقاد بطل بيكيت غسي مسرحياته بأنه « شخصية لها روح فردية وتجاوزا اضفاء جو من القرف والاشاعة حولها » * وفي الحقيقة فنشويه الجند وتحقيره هما من صبور على ذبول بيكيت للدلالة واضمحلال الروح * نجو مسرحياته بمباراة عن ضياع مؤلم وشعور مأساوي * فالتشاذ في (في انتظار غودو) ينتظران غودو بلا أمل * وفي « لعبة النهاية » يزاح الستار عن شخصية نموت في صفيحة من الرصاص ويأتي تطبيق يقول بأنه يبكي ويقول آخر انه حي يرقق * ان القدر ارحم من الايجابية موجود في محاولة بيكيت لتوصيل رؤياه *

واذا كان الوجود مصابا بالجمود عند بيكيت فهو عند يوجين او نيسكو يتصف بالسرعة والفعالة فعندما تدق الساعة السابعة عشرة في المشهد الاول من مسرحية الغنية الصلحاء فإنه يعطي معنى كل مسرحياته : الوجود اصبح خارج السيطرة * ويونيسكو استطاع ان يكشف الداء الذي يفترس الانسان في هذا العصر الذي تتغير فيه

التكنولوجيا بسرعة عجبية * وكشخص معجب ب (اخوان ماركس) فيونسكو يشج مسرحيات تراجيدية باستعمال فيها تشكائر الاشياء الطبيعية وتتميز شبيها بالطريقة التي حشد فيها (اخوان ماركس) الناس والاشياء في كابينات سفن صغيرة في مسرحية (ليلة في قاعة الاوبرا) وفي مسرحية (المتأجر الجديد) يسيطر الاثبات بشكل نظيح على كل نقطة من السراخ حتى ان البطل يتكلم بين ابعاده مثل برجوازي فرعونى صغير * ولكن بما ان الدعاظم نصبح اكثر نشاطا وحيوية فالناس يصبحون اكثر صلابة وجفافا * ان مواطن شخصيات يونيسكو تشبه الشكل الخارجى



مشهدان من مسرحية بيكيت [الايام السعيدة]

والهستيريا تسجل قلق الانسان الفئاع في القرن العشرين .

وإذا كان اويزون حاذقاً في اللعب بالألفاظ فهارولد بنتر هو الذي هداه من علمه الناحية . فالقرفة التي تحدث فيها أكثر مشاهد مسرحياته تدوى بالوعيد بالقتل . ففي مسرحية « حفلة عيد الميلاد » وفيها إصداً من روايته هينجسواي « القتل » نشاهد وكيلين يأتيان إلى أحد يمسوت الأيجار ويمتقلان أحد النزلاء ثم يأخذانه إلى جوه بعد الإصاحات . بنتر يعلم أن العنف هو أكثر ما يرا بلا أسباب وإيضاحات . فالضحية لا يعرف ساعه أجله ولا الجلال يعرف مصدر الأوامر . فخصائص بنتر يشعرون بالقلق والذنب ويمتنع وصفهم بأنهم شخصيات كافي (نسبة إلى كافكا) بسبب من عدم تمكنهم من الهرب أو الاتصال مع القوى غير المنظورة ، وهو يتعامل مع شخصيات تنس الحياة العائلية مثل الآباء والأبناء ، الشقيقات والأشقاء .

والفن المسرحي المعاصر متشائم عميق وقشاعة ولكنه جديد في الشكل أيضاً . أن المسرحية المكتوبة بصورة جيدة من حيث البداية (الافتتاحية) والمقدمة ثم الخاتمة أصبحت نادرة ، لأنها تمثل على الفراغ الذي تعانيه الطبقة اللاحقة . أن روايته ديكنز « الإمال الكبيرة » تصور حالة قرن التاسع عشر مثلما تمكس مسرحية « لا خروج » حالة القرن العشرين .

أن المسرحية التقليدية تفترض أن لكل شيء معضلة قابله للحل كما في القصص البوليسية .

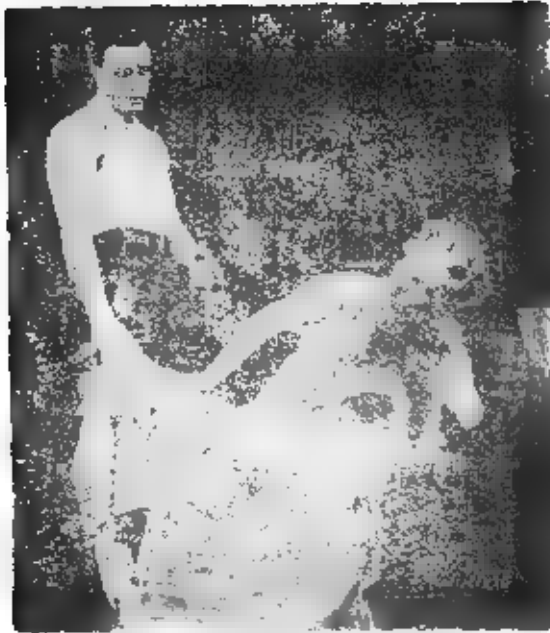
أن كوارث العشرين قد جعلت إراء الفلاسفة القدماء مقضلة لدى بض كتاب المسرح المعاصرين . فانتقال الأخبار بالسرعة الإلكترونية إلى كل مكان يجعل العقدة والخط الدرامي للمسرحية بطيئاً . أن المسرحية الحديثة تدور حول موضوعها بلا هدف معين . فمسرحية جينيه « السود » تبدأ وتنتهي بمشاهد فردية وكذلك مسرحية يونيسكو « المغنية الصلحاء » . ففيها لا يحدث شيء ذو بال وهناك رأى بثبات وغلوذ التكرار في السلوك الإنساني وقد عمل بهذا (بنتر) بطريقة أكثر سمواً من النماذج الخطابية . أو الأجوبة بل نقل حصالات الوجود والشعور . أن بعض رواد المسرح يصرون

للالات الحاسبة الإلكترونية . أنها فقط خطوة من الأنوف اللدنة مع شبيهاها من (قرون الخرافات) أن يونيسكو يرسم في هذه المسرحية صورة مدمرة للامريعات .

أن التوافق يوضع للمخاض عند جان جينيه . وإذا ما تخيل أحد وانتهى تمجزم وعجرف فإنه يكون بقرة سطحية عن حيال جينيه . جينيه يحول اللاعن من الجنسي ممدناً ، فهو يعلق رهبان يتحلون بأشربة سوداء على قمصانهم ، وعاهرات ذوات صدور عارية وحن جميع هؤلاء انشغافهم يختشعون في مسرحياته هم في نفس أوبت سلاح الانتقام يشهرون في وجه العالم . أن الفصل الديني لأمرأة بيضاء في مسرحية (كسود) هو نعل ريجي فقد لأنه يحتوي على إرادة الموت للميتود بالنسبة للمجتمع الذي ينبله .

وقد نصب جينيه نفسه ضد المجتمع ، وفي عام يصعب فيه على أي أساء أن يمر ما يفعله . تهير الجريمة على الأقل عملاً ظاهراً ودراماتيكياً . وجينيه هو المسرحي الأمثل لكونه يحاول جعل الرؤيا غير متميزة عن الواقع . تسرى همل الجنرالات والإساقفة والنفذة في بيت الدعارة في مسرحية « الشرفة » هم أكثر واقعية عندما يلبسون تلك الأقنعة ليخفوا انحرافهم الجنسي . أو عندما يفترضون أو يبدؤون بتمثيل نفس الأدوار لإرادة البؤلة ؟ وفي مسرح جينيه ، فالعادات والتقاليد ليست فقط توضع للرجل بل وتحكم المسالم أيضاً .

وجون اويزون ، مثل جينيه ، أصابه الفئان من المجتمع ، ولكنه بقي أقل نفكاً ورمزية وأكثر وضوحاً وواقعية . أن فيه ملامح كثيرة من شخصية الكاتب (بلاني) فيما عدا أنه أكثر زمناً وتربوا . أن يقرأ العمل التدرجي لقراءه بلهجة الشخص الكاره لنفسه . ويقول (بل ميتلند) أحد أبطاله « أنني شخصياً مليء بالعقد والضيقة وروح الانتقام أكثر من أي شخص آخر أعرفه » . وأنني في الحقيقة ، أود أن أرى الناس دائماً يموتون بسبب أخطائهم ، وأنني أتمنى أن ألقهم بنفسي » . وهناك القليل مما لم يقله أو زيون . فالحب والحزن



مشهد من « عربية اسمها اللثة » لتنسي وليمز



مشهد من « ليلة الإيجوانا » لتنسي وليمز

- (*) هذه المقالة ترجمت بتصرف عن مجلة تايم عدد ٨ تموز ١٩٦٦ .
- (١) أخرجت هذه المسرحية للميلينا ايكا - مثلتها البواييت تابلور وروبنشار بركون -
- (٢) هذه المسرحية مثلت على مسارح بروودواي لمدة طويلة ولوقت نجاح كبير في وقت عرضها أي في ربيع ١٩٦٦ .
- (٣) هذه المسرحية أيضا أحدثت ضجة كبيرة في بروودواي واعتبرها النقاد نجاحا لهذا الاتجاه الجديد .



تنسي وليمز

على القول بأنهم يكرهون المسرحيات الحديثة ولا يفهمونها وكتاب المسرح يقولون بأن هذه الكراهية هي عين وصفة أوسكار وايلد في أنها « كفضب كاليبان عند مشاهدته لوجهه » * وهؤلاء بلا شك يظهرون الحقيقة *

إن هؤلاء الكتاب يحاولون الكشف عن مكان النفس البشرية وتجاهل التأثيرات الاجتماعية الخارجية - ففي مسرحياتهم نجد القليل من السعادة والحب وتفقد كلية إية إشارة إلى مباحث الوجود وبالعكس من هذا نجد الجانب القائم الأسود من الحياة * إن هؤلاء الكتاب يصورون العالم كلوحة مليئة بالرعب والتهديد *

وعنالك مجموعة اسئلة عن مصير الانسان في وجوده المعاصر ، يحاول هؤلاء الكتاب الاجابة عنها وقد اتخذوا لذلك طريقتين أو اتجاهين ، الاتجاه الاول يتزعمه المخرجون الانجليز الذين يدعون إلى ما يسمى بمسرح (الحقيقة) حيث يهتمون بالاحداث التي تشغل بال العالم كالحرب في فيتنام مثلا * والاتجاه الاخر هو ما يسمى بمسرح (القساوة) حيث ينوون وضع المشاهد امام مجموعة من الاحاسيس التي تخلق الصدمة لديه وقد تزعم المخرج البريطاني بيتربروك هذا الاتجاه في بروودواي اخيرا بمسرحية (Marat sade) (٣) *

متوازية طوال ساعتين وربع الساعة -
مدة عرض المسرحية -

اذ ان المسرحية لم تكن رجمعية بل
تلقية ، ونهايتها تؤكد ذلك .. ثم ان
هذه الخطوط ، تنتهي بثلاث نتائج :

- الطفل رمز شيء جديد
- ايمان فاضل بالتطور

- حسن مآزال موجودا ، الامل بحسن
وتابعه وامثاله .. كبديل عن الوضع
القائم انذاك ورجالاته وحكومته ..

اما ياسين النصير فقد تحدث عن منهج
يوسف العاني منذ عام ١٩٤٤ حيث
كتب مشهدا عن سوق حمادة ، وجدنا
فيه خطين :

الاتجاه الشمسي ، والخط الكوميدي
الساحر ، ولكن عبر التضاد بين النماذج
الثورية والنماذج المعادية للثورة والتقدم
ثم عرج النصير على المسرح الطفل الذي
انشاه العاني على شواطئه دجلة وقدم
فيه مسرحية «تؤمر بيك» واتناء التقديم
اطففت الانوار ، فقام احد العمال فاوقد
شمعة لتتبر المسرح ويستمر العرض ..
فالعاني يتميز بخط ارتباط بالثورة
وبالناس مصريا ، وبالخط الاخر ، وهذان
الخطان التقيا في المسرحية واقتربا ايضا:
خط الثورة يمثل : شعبول ، حسن
المضد ، طالبة دار المعلمين ، شاووذ ،
سبع ، الطلبة ، التظاهرات .. الخ ..
وهو امتداد لاني امك يا شاكر ، ورأس
الشليخة ، وتؤمر بيك والمفتاح والخرابة ،
في نماذجها الايجابية كام شاكر وغيرها ..

اما الخط الثاني المناقض لخط التقدم
والثورة فمثله في المسرحية علي طابور
وشرطة النخبة الخاصة ، امتال عطوان ،
ريخرج الي معاهدة بورسميت .. وهو
امتداد للخال في اني امك يا شاكر
والملوط في رأس الشليخة والواحد
والواحدة في الخرابة ..

الشرعية

في الذوة المسرحية لجمعية الفنانين

من الحبكة ، الى التراكمات ، الى ايصال الاهداف

محمد الجزائري

كاملة ، اي ولدت مينة ، اذ لم تتم
شخصيات المسرحية نموا كاملا بل
حافظت على وضعها ..

وقد رد الفنان يوسف العاني على
مبارك ، بأن المثقفين لم تعجبهم المسرحية
وقال اتنا لانخاطب المثقفين وحدهم في
اعمالنا ، بل اتنا نحترم الجمهور ونقدم
له كل ما نبدع ونستطيع .. وجمهورنا
متنوع منه «ابو الكشيده» و «القصاب»
و طلاب المدارس ، والنساء المفعسات
بالعباءات «ام البلال» و .. الخ ..

ثم رد على اتهامات المثقفين بقولته :
ان المسرحية اعتمدت ثلاثة خطوط :

١ - قضية فاضل البسلام ، والمقم
وعدم وجود طفل ، ثم انتهت باليلاد

٢ - قضية الباص - والتغير الذي
يطرأ على حياة المجتمع وايمان فاضل
البلام ، في النهاية ، بهذا التطور ..

٣ - الوضع العام الذي كان يعاني
منه الشعب العراقي وهذه القضايا
الثلاث ، كانت تسير بثلاثة خطوط

بدعوة من جمعية الفنانين العراقيين .
عقدت مساء الاحد ١١ تموز ندوة حوار
مفتوح مع فرقة المسرح الفني الحديث
حول مسرحية «الشرعية» التي انتهت
الفرقة من عرضها .. والتي خضرت رقما
قياسيا في عدد المشاهدين ، اذ بلغ العدد
قرباى الستة عشر الف مشاهد .. ولدة
سنة اسابيع متوالية ..

وقد شارك في الندوة : المؤلف
(يوسف العاني) والمخرج (قاسم محمد)
من اعضاء الفرقة .. ومن النقاد : جميل
نصيف وياسين النصير .. ومن الفنانين
ابراهيم جلال ..

اشار الندوة : محمد مبارك الذي بدأ
كلامه باستعراض اراء المثقفين بالشرعية ،
مؤكدا ان المسرحية اعتمدت على حبكةين ،
حبكة الشرعية (شرعية ابن طوبان) ،
وحبكة فاضل البلام ، ولكن الجسور التي
اقبمت بين الحبكةين لم تكن مقنعة ، كما
ثبت رأيا اخر يقول بان المسرحية
«رجعية في موقفها من الالة» ورأيا اخر
يقول بان «شخصيات المسرحية ولدت

البلام واهل الشريعة ثم ان الشريعة لم تشدنا الى معالم رئيسية من خلال التفاصيل التي طرحها العاني عبر العالم الآخر ..

وكانت تحتاج الى مركزية في موضوعها ثم ان المؤلف يعطينا صورة اوسع من خلال التراكبات الخارجية وليس من خلال تركيز الشخصيات لكن بعضها يحتاج الى حذف كمشهد (ملازمة) اذ ان هذا المشهد يوزع ذهننا .. ويبدو ان المؤلف اراد بذلك ان يعطينا صورة اوسع عن الاحداث لكنه اعطاها سطحيًا وعلى حساب عمق المسرحية ..

- الوحدة غير متوفرة في اللوحة الواحدة .. اذ تبدأ بنا بشي وتخرج الى قضية اخرى وثالثة .. وهكذا ..
- كان مشهد «المحاكمة» موجود بالنص لوحة زائدة وحسنا فعل المخرج بحذفها والاستعاضة عنها بالإيماء والاخبار .. وهكذا لو ركزت كل لوحة على مشكلة ضمن الخط العام ..
- اعقاد المسرحية عنق التضاد الفرح (تمثيل مشهد ملازمة ومعاينة فاضل من الباص البكاء بين الفرح والحزن)

- الحوار لم يكن فنيا بحيث يكون لكل شخصية عالمها الكارها والفاطها ..
انا نلاحظ صعوبة في تمييز الشخصية ..
- علي طابو لم يكن خائفا .. بل كان شخصا غير متعاون خائف هذا النموذج وجونان وتجدي في حياتنا نموذج «أريد إعتصم»

- حركة التمثيل لا تتناسب مع حجم المسرح .. الحركة فيها نوضى الانارة ضعيفة احسست بانني مشوش ..
بعد ذلك تحدث المخرج قاسم محمد وأكد ان من ميزات العاني اتقانه لاعطاء الكلية انسانية للشخصية انسانية وان لغة علي طابو - مثلا تتميز بمفرداتها وجملها وعدد كلماتها .. هذه الميزة تنطبق على كل الشخصيات (عبد ابو الخيل) مميزة ايضا ..

- المسرح هو الفعل ونحن نبحث عن الفعل لاعين الاخير لذا فان بعض المساعدة حدثت لافتقارنا الى الوسائل التكنيكية ..



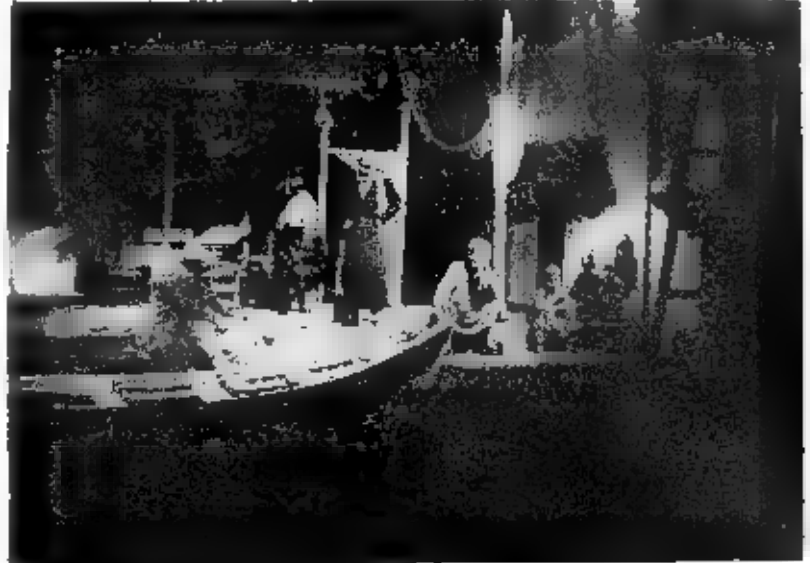
ما الخطأ الثالث .. فهو الوحيد النامي في المسرحية ويتمثل بشخصية فاضل البلام اذ يبدأ فاضل من جانب المسرح الايمن وينتهي بجانبه الايسر .. وتتميز العلاقة بنمو الفعل .. حتى وجود باص المصلحة (ومع نمو الطفل تنمو الظروف السياسية) اذ تجسد ذلك بثلاث اواحد

الوضع السياسي : العام الذي بدأ بالشريعة .. انتهى بالانقضاء

الوضع العائلي : وهو ميلودرامي خاص من «الحاجة» (فاضل البلام) الى ايلاد الوضع النفسي : من سلبية فاضل الى نورته ..

فالبطل في مسرحية (الشريعة) لم يكن بانورا .. نما من خلال المسرحية وهذا الاتجاه جديد في مسرح العاني .. اذ ركز العاني في مسرحياته السابقة على بطل رئيسي محدد التلامح النورية منذ البدء .. اما الدكتور جميل نصيف فقد اثار عدة قضايا للنقاش .. اذ اعبر المسرحية مسرحية لوحات (١٩ لوحة .. لوحته اخيرة) وفي العمل خط او مجموعة حسن الخطوط .. تعالج دراميا قضية من القضايا (هذا في اي عمل مسرحي نموذجي) اما في الشريعة فقد اعتمدت المسرحية على اللوحات كاستلوب في التقديم .. فارت على احساننا بالوحدة الدرامية ..

وعالم .. الشريعة .. واسمح كان يعالج ضمنا من خلال العالمين عالم فاضل





على المشاهد ان يعيشها او عاشها
وهذا يدلك على ان المسرحية فونستر
«سائل وناقية»
- لكن مسرح العاني يهوى التجربة ..
○ هنا وقد شارك في النقاش من جمهور
الحاضرين السادة ..

احمد فياض المغربي وحسين جليل
وحسين عجة .. وقد تناولوا «النصبة»
والثقافون» و «المشاكل الحياتية»
و « لغة المسرحية » و « عرافية المسرحية »
وانسانيته ..

○ اما الاخراج ، الديكور ، الانارة ،
الاكسوار ، القيم التشكيلية الجمالية في
المسرحية ، واقعية الاخراج وغير ذلك
من المسائل التي كان يجب ان تناقش
فلم تناقش قط .. وهذا الفقر كان
السمة الرئيسية في ضعف تركيب الندوة

وهي تثبت كقصرها من الجمل
واخبارات عمق المسرحية ..
x التراكيب المولف يجب ان لا يتعبد
في الخط الرئيس بالشرح الحديث في
العالم - في الوقت الحاضر

اما الفنان برهم جلال فقد تساءل
عن طراز المسرحية وضرورة قسم
ومدى ايصال هذه المسرحية لاهدائها
نجدهور هذا عنصر النجاح فيها ..
- المؤلف ، والحوار بين الشخصين



زيت

- كمخرج استغل حب العراقي لان يرى
نفسه على المسرح .. ولذلك تبعت
الكثير من الجزئيات التي يحددها
البغدادي بالذات في الشريعة والبيت
والحياة اليومية ..

اما الفنان سامي عبد الحميد فقد قال :
x قيل عن المسرحية بانها تشيد
مسرحيات على حن انبيائي وانما
يعتبر هذا الرأي مقروضا وغير محقق ..
فالشريعة والنخلة والجراث مسرحيتان
واقعيان وواعيتان يقولون انها بلا عمق
واقول ان العمل كان في الصور
والجدل والعبارات التي تطرحها المسرحية
حيث تمتد في ذهن المشاهد من الماضي
الى الحاضر ..

x علي طابو حيث يقول دعيول بعد
القياس ما نطمحها تعطي بعدا حياتيا .



قاسم دحيم



يوسف العاني



وضجت لفرفة باصدا تسمعها سلوى فتتلوى
متوجدة من شدة وقع الالم ، ولا يسمعها اياد -
الف عار ٠٠٠ الف عار ٠٠٠ الف عار

• فحورت سلوى نفسها من يدي اياد ، ووقفت امام-
مذمومة ، فتوجه اليها بالخطاب ، بصرف النظر عن
الاصدا التي لم يسمعها • -
هذيان ٠٠٠٠ انت تهذين كثيرا
كل هذا هذيان • -
اي ليل ؟ ٠٠٠ اي شيء من نهار وانهار ٠٠٠
اي عار ؟ ٠٠٠ اي عار ٠٠٠
سلوى • - مستنكرة برود اياد وغفنه • -

انت وغدا ٠٠٠ انت وغدا
انت لا تعرف شيئا عن نهار وانهار
نار ان ينهار صدر هشنا انهار جدار
نار ان تفضحنا الشمس وتمحونا الظلال • -
انت وغدا ، الف عار
الف عار • -

انت طفل لا ابالي عنيد
انت لا تسمع الا ما تريد
وغدا ينهار صدر ، وغدا ينهار سد من حديد
انت وغدا
انت طفل
انت لا تسمع اصدا انهارات السماء • -

اياد • - محاولا تهدئة سلوى • -
انا لا • - لا لست وغدا
انا حبيب
انا لا احبل حقدا

انا في عيني غيم من يسوع
حنط الماضي في سلة خوص
واحال الالم مجدا

انا حبيب ، انا لا احبل حقدا • -
وبرى انا لا افهم غير الليل لليل طقوس
وشروع عبادات مجوس
وبسيط مثلما الماء بسيط

وبرى وطبيعي اداء
انا لا اسمع اصدا انهارات السماء

• فضحكت سلوى وكانت لم تكن عصبية قط • -
وبرى انا لا افهم ان يكتبنا الليل ويمحونا
النهار

وتعالي (وجلس)
واشربي (واثار اليها بالجلوس فجلمت
امامه بشوشة)

نستهلك الوقت فلا يبطي وحيدا
وليكن ما كان من امر اندحارات وعار



جلس اياد وسلوى في بيتها ذات عشية باهية
قفاء السهرة في مكان خارج البيت ٠٠٠ وانغمسا في
الشرب والتدخين والاصفا ، اني فتيزنا يتهوفن • -
مد اياد بصره متطلعا في الشباك وكأنه يتابع فصلا
من فصول مسرحية في الفضاء ٠٠٠ وتعلقت عينا سلوى
به موقعة بيدها مقطعا من الموسيقى وكأنها توقع تاملاته
وشروده في الفضاء ٠٠٠

واختلط في نظرات سلوى التهاكك واللوم والعتاب
وعدم لصبر على اسغراق اياد في التأمل والانغماس
في اللحن ، فقامت ومنبت له كأسا ليشرّب ، لكنه لم
يشربه اليها ولم ير الكاس • - وانفعلت سلوى وهاجت
بها سورة من غصّب ، فرمت الكاس وحطمتها فوق
الاسطوانة ، فتوقف اللحن فساد لفرفة سيكون
عطيق ٠٠٠

والفتت اليها اياد بابتسامة عادية ولم يقل شيئا
٠٠٠ وتوجهت اليه بمزاج بلغ اقصى حدود العصبية
وحدة الطبع • -

الف عار ٠٠٠ الف عار
نكتب الليل ويمحونا النهار
وغدا تفضحنا شمس المدينة
وغدا ينهار صدر مثلما انهار جدار
الف عار

• فقام اياد ووضع كفيه على كتفي سلوى وكأنه
يهدئ طفلة هاجت بلا سبب • -

سلوى - « معاتبة بمزيج من دعاية وغنج » :-
 وبسيط وتحب اللبن الرائب بالليمون صيفا .
 « واتكأت بدلال وكأني تحاول أسترجاع وتذكر
 شيء رائع ... واعتذلت في جلستها بحركة
 طفولية ... وقربت وجهها الى وجه اriad :-
 قللتها لي ... قللتها ذات شتاء
 « واتكأت ثانية بآداء طفولي » :-
 وتحب النار نار الحطب الأخضر والبرد شديد
 « واستقرت في ضحكة طفولة سعيدة » :-
 قللتها لي ذات صيف ... قللت لي ماذا اريد ؟
 قللت نار الحطب الأخضر في عز الشتاء

اياد - « مستانسا سلوى التي اتكأت واغمضت
 عينها اغماضة الراحة والانسجام نافثة دخان
 السجارة بنعومة حالة » :-
 واحب الماء ماء
 واحب الماء في الصيف كثيرا
 واحب الليل ليلا
 واحب البسطاء

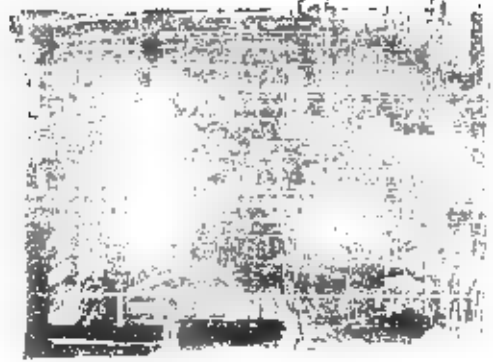
سلوى - « جامعة بين افراح الطفولة وغنج النساء
 في الاداء ... واياد ينظر اليها كما يتأمل المرء
 طفلة عزيزة مشاكسة »
 وغبي مثل شحاذ خجول وتحب الفقراء
 وتحب الطين طين الارض طينا
 قللتها لي ، قللتها ذات شتاء ...
 وعلى صدرك خططت مصري
 شمس مشتاي وصيفي
 وقساتين مصيفي
 ونعلا اخضر اللون واقراطا صفارا
 وبرات مصري
 ورطوبات رمال

(واغمضت سلوى عينها اغماضة حالة)
 يا رؤاي يا رؤاي
 انا في حضنك آمنت وفي عينيك اوجاع صباي
 وعلى صدرك خططت مصري
 شمس مشتاي وصيفي
 وقساتين مصيفي
 ونعلا للرمال ...
 وتحب الريح بالفستان اعري
 واتاديك تعال
 آه شعري شعنته الريح للمه تعال ...
 « واشتدت اصداه تسمعها سلوى ولا يسمعها
 اياد) :-
 الف عار .. الف عار .. الف عار
 (فوقعت سلوى مذعورة وتفجرت غيضا والما) :-
 الف عار .. الف عار .. الف عار

انت طفل ... انت لا تعرف ما معنى الظلال
 انت لا تسمع اوجاع انهيارات السماء
 وبري انت لا تسمع اصداه السماء
 وغبي انت لا ترعبك الاصداه يا حبي اياد !
 (وترجع الاصداه فتسمعها سلوى ولا يسمعها
 اياد) :-
 الف عار .. الف عار .. الف عار
 اياد - (بآداء فيه بساطة وبراءة وكبرياء) :-
 انا لا ، لست غبيا بل بسيط
 فاجسي الان رجاء (فجلست امامه)
 واشربي نستهلك الوقت فلا يبضي رغيضا
 وليكن ما كان من امر انهيارات السماء
 (وناولها كأسا فآخذته ، واشتدت اصداه
 تسمعها ولا يسمعها اياد ، فرمت الكأس جانبا
 حين بدأ اياد يشرب من كأسه) -

انت وغد يا اياد
 (وضع كأسه جانبا مستغربا ثورتها المفاجئة
 ومصفيا اليها برفق) :-
 انت وغد همجي لا ابالي غفيد
 انت لا تسمع الا ما تريد
 وغدا ينهار صدر
 وغدا ينهار سد من حديد
 وغدا تفضحنا شمس النهار ..
 الف عار .. الف عار
 نحن اثنان اذا جاء النهار
 وذا الفجران ذل
 واذا الحب عزاء ..
 (اصداه تسمعها سلوى ولا يسمعها اياد) :-
 وبري هو لا يسمع اصداه انهيارات السماء

اياد - اطمئني (محاولا تهدئة سلوى)
 اطمئني ، لاتخافي قبل ان تنقض اهرام وينوء
 « سرفرعون كما لا كان من قبل ولا كانت جنات
 وخطايا خلق الشيطان كي يحمل عبثا
 لا يطيق الرب ان يخلق ذنبا
 لا ولا يسأل عبدا
 قبل ان يخلق شيطانا وانثى
 ويسوى التين اكما
 وتكونين امرأه ..
 واسمعيني
 اسمعيني يا امرأه !
 بعض من يحمل احسانا خطايانا مسيح
 بعض من يحمل اقواء خطايانا نساء
 بعض من يشفع للعبد رجال انبياء
 ويظل الذئب اقواء شياطين واغراء امرأه ..
 فاشربي (يرقع كأسه ويدعوها للمشاركة



الف عار .. الف عار .. الف عار
سنوى - « واضحة رأسها بين كفيها » -
الف عار
أباد - « بنى » من جدية لا تخلو من خفة -
انت تهدين كثيرا ، لى عار ؟
لى عار ؟
لى عار ان يكون السم في الحبات سما
ويكون الماء في الإبهار ماء
وإريج الورد عطرا
ويكون الليل ليلا
وتكونين امرأة ؟
سنوى - (مع ابتسامة ساخرة ومثابة) -
ويكون العمر يا كذاب دعوى تدعيها
(وانفعلت) -
تدعي غير الذى كنتا وكنتاه عنه
ونوازي الف الاف وعارا في جدار
ونفطى كل آثار اندحار
ونفطى بتياب الكذب الملاق وعنتاه السنين
ونخاف الناس والجيران كل الاقربين
ونفخ الابعدين
ونفطى الف الاف وعارا
خشية الصدق وكى لا
امرح الجيران انا مثلهم زيف ورحم
مثلهم فى ورطة ظلال ان جاء النهار
الف عار .. الف عار ..
أباد - « محاولا تهذبة سنوى بديعة فيها عطف ونعيم
وكبرياء » -
اطمننى ، لا تخافى قبل ان ينقض اهرام ويبدو
سر فرعون كما لا كان من قبل ولا كانت جنات
سنوى - هذيان .. كل هذا هذيان
انت محموم وتهذى .. كل هذا هذيان
انت محموم من التيه ومن تسع سنين باودات
أباد - (مسنهما بلهجة واقفة) -
القولين ، وجمى الحب في عيني نار ، باردات ؟
سنوى - (وقد خفت حدة انفعالها) -
هى جمى الشك والريب وسوء الظن ،
لا تعرف حبا ،
انت لو تعرف حبا لسلالت الان ما معسى
القلال
وصرخت الان : عار انت عار
نحن الثان اذا جاء النهار ..
« اصدا » تسمعها سنوى ولا يسمعها اباد -
الف عار .. الف عار .. الف عار ..
سنوى - « متجاهلة الاصدا » -
انت لا تعرف ما الحب ولو يسود نجم

(فتستجيب) -
تسهلك الوقت فلا يمضي وحيدا
واشرى نستعجل العمر فلا يمضي بطينا
واشرى صبرى امراء
يا امراء
انا لا اشبع من قول امراء
سنوى - (مازجة في لهجتها الدلال بالمناسكة وإباد
يصغى اليها باستئناس) -
انت وغد صمجي ساذج العينين عر قروي
ساذج فلسفك الدهر اجلا
وغبي انت لا تعرف ما معنى استعالات
الشطوط
واحتراقات البحار
وانطفأت النجوم
انت طفل
انت لا تعرف معنى ان يموت اليبدر الاسمر
جوعا والعصافير تحوم
وبرى انت لا تسمع اوجاع انهيارات القضاء
انت لا تسمع اصدا ولا تفهم آلام الظلال
أباد - (بنظف وبساطة وبرود) -
انا لا افهم غير الليل ان زالت ظلال
ومجى الليل لا يعدم ظلا
انما الليل امتدادات ظلال
سنوى - (وقد سرب اليها شىء من جزع) -
الف عار .. الف عار ..
انت طفل
انت طفل لا ياتي عتيد
انت لا تسمع الا ما تريد
انت لا تسمع اوجاع انهيارات السماء
« وضجت اصدا ، تسمعها سنوى ولا يسمعها
أباد » :



لا ولم شاب عراب
لا ولم مبيض قار
اللب عار .. آلف عار
وقضايانا انتحال

اياد - « مظهر » الولاية بسعة وكبرياء .. :-
انا لا افهم ما معنى قضايانا انتحال
انا لا نفهم ان بكيننا الليل ويجود النياز
انا لا افهم ما معنى « هياوات السماء »
انا لا نفهم شيننا
انا لا نفهم وطننا
انا لا اوم ما معنى قضايانا انتحال
سلوى - « وقد عمدت في جسدتها بحزم » :-
اذن اسمع .. كان صيفا رائع الطلعة حلو
الشمس دفئا
كان من الحمل ما في العمر وهما
كان ضحيانا رخيا
والثقينا
وانتعلنا صفحة بيضاء لا خبرة فيها
وادعيناها حياة لكلينا
وتواطنا سعرا الف بشر
ودفنا آلف حب

اياد - « مبدلا مجرى الحديث » :-
وجرى الزورق مثل البط في الشط اختيالا
سلوى - « مبتسمة » :-
انت وغد
اياد - « يرفق » :-
امهليني

سلوى - « ينزق طفولتي » :-
انت بدلت حديثا
الاء - « بشقة وهوده » :-

انا ما بدلت مجرى لحديث
انا نهر ابدا ما عاف مجرى
« وتظهر الاستئناس على وجه سلوى حيث
استأنف اياد الحديث » :-

وبدت في زرفة الخستان الزمان السماء
ثم هبت اسمه رف الشراع
« ولعل افراح صجكات في عيني سلوى وقد
اصبر في الاصفاغ الى اياد » :-
عيب مست ونامدنا الهوى رشات ماء
واحتيانا تحت صفصاف حبي

وسربنا مرين
واكلنا حفتني كرز شهي
وانتسبنا الحب زفات شرع

سلوى - « متهاكة » :-
انت حب .. انت مجد .. انت ليل ونجوم

وسماء

اياد - « مواصلا الحديث متجاهلا سلوى ومتطلعا في
القضاء » :-
وانتسبنا يسكر الاطفال من رشات ماء
سلوى - « سمادة طاعية وقد اغبطت عينها حاملة » :-
انت حب

اياد - « منفتحا اليها » :-
انا وغد

انا لا اسمع الا ما اريد
وغنيد

انا لا اقول الا ما اريد
وبري انا لا اسمع اصداه الهياوات السماء

سلوى - « متهاكة » :-
انت رب

اياد - « مبتسما » :-
انا لا .. لا لست ربا

اسمعيني !

وجرى الزورق والنجم وصف التوت في الماء
حريرا

ورفعنا طرف الغستان في الشط شعرا
وعبرنا النهر ذلك النهر في الليل حيازي مرتين
واختبأنا تحت صمصاف حبي
واطل البدر يحمر على النار نحاسا
واشتبكنا امتدت الأفاق تصهال خيول
وافقتنا ، البدر يخضر حشيشا
واشتبكنا ، الحرب ماء
واقتشينا يسكر الأطفال من رشات ما .

سلوى - (وقد استبد بها التهالك) :-
وسمعتنا الجاز يشدد ويرتد ويحتد صهيلا
أياد (ضاحكا) :-

هو هذا ... اسمحي لي
أنا لا أذكر إلا ما أريد ...
وتركنا الزورق المسحور في الشط خجولا
ومشينا الجاز في أعرافنا تصهال خيل
واقترينا الجاز نار
واشتبكنا الحرب تصهال خيول
وتلقاني هنود

يطلبون الاسم مني والشهود
ويريدون الهويه
واعترافا بتفاصيل القضية

سلوى - (مستغربة المفاجأة) :-
أي اسم ؟! وشهود وهنود ؟!
أي اسم وهويه وتفاصيل قضية ؟

أياد - (يشعل سلوى سيجارة ويشعل لنفسه
سيجارة وينفث الدخان عاليا محاولا استجبا
قواه وكأنه يهم بإذاعة سر واعتراف خطير) :-
اسمحي لي ...

خرجوا من طبل ذاك الجاز في هودج فيل

سلوى - « مندهشة » :-

خرجوا من طبل ذاك الجاز في هودج فيل ؟
أي طبل ؟ أي جاز ؟ أي فيل ؟

أياد - (بحزم) :-

اسمحي لي ...

كنت إذ ذاك صغيرا

ابن ست أو يزيد

(واستأنف الحديث) :-

وانأخوا فيلهم في مرج ربحان وزعتر

ومشوا نحوي حبرا

ومشوا مسكا وحناء وعنبر

قلت من ؟؟

قالوا كبار امراء

قلت أهلا

واقفت النوم في عيني تكبيرات عيد

كنت طفلا ابن ست أو يزيد

سلوى - (مستأنسة ومستطلعة باهتمام) :-
كنت طفلا ابن ست أو يزيد ؟؟

أياد - (مستأنفا حرد الحكاية متجاهلا السؤال) :-

ومشوا نحوي خفا

قلت من ؟ - قالوا هنود

قلت أهلا

سالوني أنت من ؟ قلت غريب

واحبوني كثيرا ، سالوني :

أنت هل تسنق الأحداث هل تقتل ربا

خشية الكفر إذا اظلم الطريق ؟

قلت لا ، أي نلان

أنا ! ماعلك ورودا

خشية الجوع ولم اقرأ كتابا

خشية الجهل ولم أحرق علامات الطريق ...

واحبوني كثيرا سالوني عن تفاصيل القضية

عن موات الحب في طاسة شحاذ خجول مات

جوعا في دروب الكاعليه ...

قلت لو يجيد نهرا

- قلت لو تكذب اصدا ، ولو يكذب غيب

لشينا ضد طبع الماء في الشط مسيحا

وانتهت كل تفاصيل القضية

سلوى - هذيان ... كل هذا هذيان

محض اصدا من الشعر واحلام صبي

ليس هذا بمحال

قد مشينا ضد طبع الماء في الشط دهورا

وبقينا أشقياء

« اصدا تسمعا سلوى ويسمعا أياد » :-

كنتما واريتما الحق ادعاء

كنتما زورتما ألفا اناجيلا ، وكفر

كل تزوير لعرف في كتاب

سلوى - هاك اسمع ما يقولون تأمل

« اصدا تسمعا سلوى ويسمعا أياد » :-

ويهيج الوهم في الراس غبارا

كلما اشتد على الجدران صدم

وبقيا الهدم ظل الجدار

انتما زورتما عمرا ونار

كل تزوير ليوم في الحساب

أياد - « مستخفا » :-

محض اصدا من الغيب واضفات كلام

محض لغو لفظ تخريف جن

أياد ما كانت الدنيا حروفا في كتاب

سلوى - هم حفاظ ويقولون الذي قد كتبوا ؟

أنا اصدا حق وتفاصيل حساب

« اصدا تسمعا سلوى ويسمعا أياد » :-

انتما زورتما حيا وسلوى وأياد

سلوى - (جزة) :-

اي سلوى ؟ اي شيء في كتاب عن اriad ؟

محض لغو لفظ تخريف جن

ايضا ما كانت الدنيا حروفا في كتاب

(اصداه تسميها سلوى ويسمها اriad) :

انا سلوى ولدي اليوم الاف بقايا من رجال

سلوى - (وقد استبد بها الرعب) :-

من تراها يا اriad ؟

(يظهر شيخ سلوى بزي راهبة فتراه سلوى

من حيث لا يراه اriad) .

انا سلوى

(واخفى الشيخ واستمرت الاصداه) :-

انا سلوى ولدي اليوم اوجاع حديث لاriad

انا سلوى املك الماضي حقا لا ادعاء

وحياة لا اغالط انتحال

« يظهر شيخ سلوى معاطة برهبان قد اطلقوا »

خيلا فترات سلوى الشيخ من حيث لم يسه

اriad . . . واستبد بها رعب » :

الف عار . . الف عار

انت لا تعرف اوجاع اختلاطات اللال

اriad - اي اوجاع اختلاطات لال ؟

« يظهر شيخ سلوى بزي راهبة تناول كتابا

من على رف في مكتبة والي جانبها اriad يتناول

كتابا فترى سلوى الاشباح من حيث لم يرها

اriad فتصرخ بوجه جزة » :-

انت طفل يا اriad

انت طفل لا ترى الاشباح لا تدرك الام

(الظلال

« اصداه بصوت سلوى المسرحي تسميها

سلوى ويسمها اriad » :-

انا سلوى ولدي اليوم اوجاع حديث لاriad

سلوى - « مصطنعة الهدوء واللامبالاة » :-

محض اصداه من القيب وغث من كلام

اriad - « وهو يزيد كاس سلوى وكاسه » :-

هم حفاظ « فرغ كاسه حيث ظلت سلوى

جامدة امامه » :-

ويقولون الذي قد كتبوا

سلوى (وقد استبد بها الجزع) :-

بدلوا الان وخانوا

بدلوا الان وخانوا

انا احيا . . . انا احيا

انا سلوى

انا ما لفقت ما زورت حيا

« وضجت العرفة باصداه » :-

حيذا لو تكذب الاصداه يا سلوى ولو يكتب

شيخ يا اriad

انما نحن حفاظ

نحمل الماضي دوما في كتاب

ولدينا اليوم احصاء تفاصيل الحساب

« يظهر شيخ سلوى يهيتها المسرحية مع

رهبان يبدو عليهم الخجل والاحساس بالاثم

فترى سلوى الاشباح من حيث لا يراها اriad :-

سلوى « وقد بلغ بها الرعب حبلها موجعا » :-

انت طفل يا اriad

انت لا تعرف اوجاع اصداعات الغضاء

لا ولا تفزعك الاشباح تقطيع سيفوف

واصطكاكات زجاج

(يظهر شيخ سلوى يهيتها المسرحية في عيادة

طبيب وهي تنتحب بشدة والطبيب يجس

نفسها ويجري عليها الفحص ويواسيها

فترات سلوى الاشباح من حيث لم يرها اriad

. . . واخفت الاشباح) :-

سلوى - (تخبي وجهها بكفيها وتنهار صارخة) :-

كذب هذا وتلفيق خيال

الفصل الثاني

« اriad وسلوى يدخلان حانة هادئة نفس الليلة

وقد طفق وجههما بالبشر . . . وتقدم الساقبي

في خدمتهما قامرة اriad » :-

مكاننا قصيا قصيا

« ومضى بهما الساقبي الى زاوية حيث استقرا

قامر اriad الساقبي » :-

جن وعاء

« امتثل الساقبي الامر وانصرف »

سلوى - « موجهة الحديث الى اriad بدلالوتها لك » :-

وشعر

اriad - « مستبشرا » :-

وبقايا شمعة والفجر طفل

سلوى - « وقد ضحكت عينها فرحا » :-

وعن الذئب الا تذكر شيئا »

« وحضر الساقبي فوضع المشروب وعدته على

المائدة وانصرف » :-

اriad - « وهو يصب كاسا لسلوى وكاسا لنفسه » :-

اي ذئب ؟ اي ذئب ؟

اشربي (ويرفع كاسه)

سلوى - (رافعة كاسها) :-

تستهلك الوقت فلا يمضي رخيصة

اriad - « وهو يحط الكاس على المائدة وقد اشتد انتباه

سلوى اليه » :-



كان ذنباً .. كان ذنباً .. كان لا اذكر شيئاً !
كل ما اذكر لا يجديك بعد اليوم نفعاً
« وتشيرت ملامح وجه سلوى وطفت عليها
الجدية ، وعلامات التأمل والاستغراب وهي
مضغية الى اriad بنظرات غائبة ومستغفرة في
نفس الوقت » -
كل ما اذكر قد بردت عرقاً ؟
وصحوت اليوم بعد السكر عموا
انا بعد اليوم من غيب اتيت
افهميني انا من غيب اتيت
من بلاد لا يموت الناس فيها مرتين
من بلاد ما اتى منها احد
من بلاد لا يحب الناس فيها مرتين
من حريق الروح في هذا الجسد
سلوى - « مستطلعة بتفهم واستغراب » -
من بلاد لا يحب الناس فيها مرتين ؟
اriad - من بلاد ما اتى منها احد
سلوى - وقد تحولت فجأة الى حالة مزاجية حاملة -
هالدين « وهي تناوله سيجارة وتأخذ لنفسها
سيجارة » :
انا من تدخينك العالم اسكر
لا تفكر
« اشعل اriad السيجارتين » -
لا تفكر
هالك اسكر !
« ورفعت سلوى كأساً داعية اriad ليشرب
فاستجاب ورفع كأسه مصغياً اليها » -
هالك اسكر
انا من هزتك الفئنان اسكر ..
لا تفكر .. لا تفكر
لا تفكر انا في تفكيرك الشاسع اغرق

اriad - (متجاهلاً كل حرقه وغنج سلوى) :-
كان ذنباً
كان ذنباً ملا البر عواء من جراحات نساء
ويغني للنساء
يعطش الجرفان في نيسان موتاً واحتراقاً
يعطش الجرفان نسقي الماء ماء
سلوى - « راقعة كأسها وداعية اriad ليرفع كأسه »
اذن اسكر
« وشرباً حتى ثمالة الكاسين وجلساً بعفس
لحظة ينظران الى بعضهما وكانهما لا يريدان ماذا
يفعلان » فقامت سلوى وجلست واعتذلت في جلستها
وقالت باداء حالم » -
صب اكثر
« وابتسم اriad خفيفاً وهو ينظر الى سلوى
بفرور وانتعاش وهي نصف مغمضة العينين
وتحلم » -
صبها لي مثل أوجاع انصداعات السماء
صب صرفاً
صبها لي فكرة طائشة من شفتيك
صب صرفاً صب اكثر
انا من هزتك الكاسات اسكر
صبها لي جتيذا في بطن ورد
صبها لي فكرة من اصبعيك
صبها مثل فضيض الماء في الثيل كئنا ، صب
لنعا
صبها لنعا كأوجاع صباي
صبها لي ! يا رؤاي ! يا رؤاي
اriad - « يلا الكاسين بفرور وانتعاش » -
كان ذنباً ملا البر عواء من جراحات نساء
ويغني الماء ماء
يعطش الجرفان نسقي الماء ماء
سلوى - « وهي مغمضة في حالتها المزاجية
الحالة » -
يعطش الجرفان نسقي الماء ماء ؟
اذن اسكر .. صب اكثر
صبها مثل فضيض الماء في الثيل كئنا
صب لنعا
صبها لنعا كأوجاع صباي
اriad - (متجاهلاً تهالك سلوى) :-
كان ذنباً ملا البر عواء من جراحات امراء
سلوى - « منتبهة » -
أو للذئب امراء ؟
اriad - (باداء طبيعي) :-
لم لا ... ان انشاء امراء
مثلما انشئ العصافير امراء
مثلما انت امراء

يا امرأه

طفلة رائحة كل امرأه

« رفعت سلوى الكاس وشربت نصفها في توحش
ظاهر واعطت اليه لاياد شربها يهلو. تم اعطاها
كلمه لتشرب لكنها افرغت الكاس تحت المائدة
واوجعتها فادعة امام ايد مفرقة » :-

هالك خذها انها كل الحياه

ايد - (وهو يملأ الكاسين وكان شيئا لم يكن) :-

كان ذلها ملا البر عواء

وتواري خلف جند التخل مقرورا وداري كبرياء

وتلوي مات مهجورا وحيدا

مثل حب مات في حضن امرأه

سلوى - « مستطلعة الامر ومستزيدة من الخبر » :-

ولماذا ملا البر عواء

وتواري خلف جند التخل مقرورا وداري

كبرياء ؟

ولماذا مات مهجورا وحيدا

مثل حب مات في حضن امرأه ؟

(وقيل ان بهم ايد يجواب ضجت الحسنة

باصداه) :-

ما تقولون عن الذئب يدجن

وعن المجروح في الظلمة يطمئن

ما تقولون اذا جف السؤال ؟

« ايد وسلوى يقفان بخشوع ويقرآن » :-

يمطش الجرفان نسقي الماء ماء

« ويجلسان »

« اصداه تسمعها سلوى ويسمعه ايد » :-

بندنا الان روايات اساطير عتيقه ؟

وتواريخ لا يام حقيقه

عن مواث الحب عن ذئب عنيد

ملا البر عواء

ضج يبكي بمظامه بح طلعه

آه قد هاجر اهله

قبل ان يلتم جرحه

ايد وسلوى يقفان ويقرآن بخشوع :-

وليكن ما كان من امر شجون

وفنانين غموض وطنون

وتقاويم متاهات مستين

وليكن ما كان ، نسقي الماء ماء

يمطش الجرفان نسقي الماء ماء

« وجلسا في اهتمام ووجوم وساد الحانه

صمت وذهول قام بعدها رجل مجهول وامراه

مجهولة من عائله في زاوية الحانه وقرأ حيث

تعلقت بها عيون سلوى وايد في استغرابه » :-

وليكن ما كان من ابحر في فنيان شاي !

وطفي الاعصار واسطدنا نجوما وهلالا

وايتنينا الهرم الاكبر في قلب السماء

ورجعنا الشاي شاي

« وجلس الغريبان وقام ايد وسلوى واجاباه » :-

نحن ابحرنا ، دوار البحر شك

ورجعنا الماء ماء

واستوى الفلك على الجودي في كأس نبيذ

وتوارت مقلتا باصرة العراف في نجم قصي

ورجعنا الماء ماء

واستدار الخوخ طاشت مقلتا باصرة العراف

عراف المدينه

ويكت كل الفوانيس انتحاي

ويكت كل التباينك حزينه

« وجلسا »

« وقام الغريبان وقرأ » :-

واستدار اليبدر الاسمر تبنا

« وجلسا »

« وقام ايد وسلوى وقرأ » :-

واستدار الخوخ مرا

واستدار الخوخ وارتجت شفاء تنصور :

يبتنا مقر وشبير

ولهاث الشوق بر ويحار ليس تعبر

محنة الانسان اشواق وجسر يتكسر ؟

هو شوق كلما جوع يكبر

« وجلسا وقام الغريبان وقرأ »

مثلا اعمارهم زيف ووهم

انهم في ورطة حتما يدارون شقاء لا مناص

ثم يبنون كما بنني حياه في جدار

الف عار ٠٠ الف عار

نحن اثنان اذا جاء النهار

وغدا تقضحنا شمس المدينه

مثلا يشتعل الريان في اليم على ظهر سفينه

وغدا ينهار صدر مثليا انهار جدار

الف عار ٠٠ الف عار

(وجلس الغريبان يدخنان ويشريان ويصفيان

خلسة الى سلوى وايد)

سلوى - اي عار ٠٠ اي عار

ايد - عار ان يكتنينا الليل ويمحونا النهار

عار ان ينهار ليل في ظلال

سلوى - (مستشيرة) :-

عار ان ينهار ليل في ظلال ؟

ايد - (متراجعا) :-

انا لا استعبد الناس بوهم

سلوى - (ضاحكة) :-

انت لا تستعبد الناس بوهم ؟

انت وهم



محض اسم مثل هند وصفية
محض شيء عنصر في بيتي شيء مريح
فاستريحي ، لا تلجي ، ودعيني استريح
سلوى - بمراة - :-

انا لا ، لست شيئا
انا ذات كبرياء تتكامل
انت مشروع جريح يتسامل
فتقبل انا ارجوك تقبل
ادرك الامر تدبر
نحن لا نقبل انسانا كما تقبل شيئا
نحن لا نقبل غيبا يدخل الحاضر حيا بشريا
نحن ذات .. ذكريات تتكامل ..
انت لا تدرك معنى ذكريات تتكامل !
اياد - (وقد استبد به الطيش والفرق) :-

انت بعد اليوم تخت
واللقاءات شفاء
والحناءات امراء ..
وليكن ما كان من امر جراح تتسامل
ومشاريع قرار يتكامل
وليكن ما كان يا انت امراء
ابله من فلسف الليل اذا انت امراء ..
واسمعيني افهمني ! انا ما الماضي وشائي ؟
ابدا لست الدنيا ، هذيت طبعها
وتأديت وقد بردت عرقا
انت بعد اليوم سلوى
عنصر في بيتي شيء مريح
ذرة في ضجة الدنيا وانس في حياتي
اي شيء كان في الامكان ان يصبح انسا في
حياتي ،
واشربي نستهلك الوقت فلا يمضي بطيئا
وليكن ما كان من امر حسير خاب ان يملك
كلا عف عن بعض وداري كبرياء زائفه
سلوى (منتحبة) :-

انا سلوك التي قد كنتها عمرا ونورا
اياد - كنت وهما ، كنت طوع الوهم نارا في عروقي
وانا اليوم
سلوى - جنون
اياد - ابدا لا .. حكمة
سلوى - بارعة التبرير في الخسران دوما
« وكفت عن اليكاه » :
انت وغد قروي ساذج فلسفك الدهر انحلاله
اياد - « بلهجة متحدية » :-
او متحل اذا قد صرت شيئا عبدة طوع بنائي
وخيال لا تليقين جلوسا في قياي
سلوى - قروي ساذج فلسفك الدهر انحلالا
اياد - وتظنين خيالا .. صرت ظلا

اياد - انا لا ... لا لست وهما

كنت وهما
كنت اذا اسالك الماضي تفصيلا وعدا ..
وتغيرت تبدلت وحررت مزاجا
من شؤون الناس حررت كيانا
ليس لي ان ازم الناس يوم هو ظني
ويظن هو وهمي
انا لا يستعني ان يخدم الناس البعيدين ظنونا
من تصاور خيالي
انا قد بردت عرقا
وتغيرت تبدلت وحررت مزاجا
انت لا ينفعك المسمول من قول فقد وطئت
صلحا مع طبع الشيء والاشياء للاشياء طبع
غير طبيعي
انا لا اسال شيئا

سلوى - (بحزم) :-
هذيان .. كل هذا هذيان
كل هذا محض تبرير لمعجز
محض دعوى خاسر لم يستطع ربعا لكل
عف عن بعض وداري كبرياء زائفه
اياد - « بلهجة محاكمة جادة » :-
اي تبرير لمعجز
اي دعوى خاسر لم يستطع ربعا لكل
عف عن بعض وداري كبرياء زائفه
سلوى - « وهي تبتسم ابتسامة اقتصار » :-
معجزنا ان ندخل الماضي في الحاضر غفلا من
حياة
معجزنا ان نجعل الماضي يبسا ومواتا
اياد - « متهرجا من قوة محاكمة سلوى » :-
ليس يجديك احتيال للقضية
انت بعد اليوم انشي ، محض انشي

لا تطيقين - ولو دعوى - جلوسا في قياسي
فلقد دجنتك اليوم واوثقت رباطا
سلوى (متفلة) :-

انت رعد

اياد - و يبرود قاتل :-

انا لا - لا لست وغدا

انا شيء مثلما الشبعة مثل الكاس شيء
انا لا احمل اعباء من التاريخ لا اسأل اننى
غير ما يسمفها الليل من الشوق ووجد
يستزيد النار وقدا
انا حب

انا لا احمل حقدا

انا شيء مثلما المصباح شيء

فاذا راق الهوى عفوا فقري واستنيري

واذا شئت ظلاما ، انا شيء ، اطفئيني

انا شيء

انت شيء

انا لا احلم ان ارغم شيئا ...

انت شيء (مشيرا) الى وردة على المائدة :-

مثلما الوردة شيء (مشيرا الى المصباح) :-

مثلما المصباح (مشيرا الى الكاس) :-

مثل الكاس شيء

انت بعد اليوم سلوى

سلوى - انا لا ، لا لست شيئا

انا ضلع من ضلوعك

انا ايامك ساعات ولوعك

انا فى عينيك اعوام جريحه

عشرة عشرون الف لا نهايه

وقضايانا حكاية !

وعلى عينك آثار ذبيحه

انا لا ، لا لست شيئا

اعترف بي لانضيحه

اياد - كنت ضلعا في متاهات دروب الفيب في عيش

حياتي

كنت وهما في محاريب انحرافات تقاي وخطايا

في صلاتي

« يقف الرجل الغريب ويردد لصاحبه » :-

كنت ضلعا في متاهات دروب الفيب في طيش

حياتي

كنت وهما في محاريب انحرافات تقاي وخطايا

في صلاتي

« وجلس الرجل القريب مستانفا الحديث مع

صاحبه وحيث استرق اياد وسلوى السمع » :-

لو تموتين من الاغواء لا ارهن نفسي

لحياة الغير لا ارهن نفسي

انا لا استعبد الناس بود هو ودي

انما الود فحبي واغائين ولوعي
بعض بعض من طباعي
مثلما النور طباع في شموعي
واستنيري انت ان شئت والا اطفئيني
انا شيء

انت شيء

انا لا احلم ان ارغم شيئا

« وضجت الحانة باصداه انتبه اليها كل من

في الحانة » .

حيذا لو تكذب الاصداه يا سلوى ولو يكذب

غيب يا اياد

انما نحن حفاظ نحمل الماضي دوما في كتاب

فانسيا لا تذكرنا شيئا وعيشنا انما الحق حياه

محض تحيون بلا وصف بلا شكل بلا لون ،

حياه

وسواء ذلك الانسان لو تكذب (صداه) ولو يكذب

غيب

كذبت كل الحياه

فانسيا لا تذكرنا شيئا وعيشنا

دونما وصف وتحديد وشكل

انها محض حياه

« يقف من في الحانة ويضجون » :-

ليس يجدينا انتحال

لو يزول الظل لا تفني الجبال

(وضجت الحانة باصداه يسميها الجميع) :-

وعنيد الشمس لا يدم ظلا

انما الليل امتدادات ظلال

« ويجلس الجميع بخشوع وتضج الحانة

باصداه » :-

غرباء - - غرباء - - غرباء

غرباء من بلاد ما اتى منها احد

من حريق الروح في هذا الجسد

نزرع الهيل نفني لمروق الزنجيل

ونفني الفجر يخضر هلالا

ونفني الفجر يخضر على الشطين في النخيل

ونفني كلما احترت على الفجر غيوم :-

غرباء ، غرباء ... يعطش الجرفان نسقي

(ماء ماء

(يقف اياد رافعا كاسه وداعيا بحرارة والبقية

يصفون اليه) :-

لك صليت وتمتعت على الكاس الدعاء

آه ما اهد قاع الكاس وارتح الفضاء ...

لك صليت ولو تدري دريت

ودنوت الان مني ما تأيت

وتقبلت الدعاء :-

نجني اللهم من قوم يذلون النساء

يملكون الحب بهتانا يلكون الهواء
ويفشون الهواء ..

نجني اللهم من قوم يبيعون البنات
ويصومون يصلون كثيرا
ويزكون بقايا السرقات
ويذكر الله يستجيبون عيشا
ويبيعون الدعاء
ويبيعون الهباء

ويبيعون على النهريج باسم الشعراء
(وجلس اباد وخطف الحانة برق يعمي العيون
وضجت الحانة بأصدا) :-

اطلبوا الفلس ولر في الصين قال الحكماء
(وساد الحانة ظلام دامس لا يرى فيه احد
احدا واستمر صمت تام دقيقة فام بعدها
اياد داعيا) :-

واعني واعن ذنبا جريحا
واعن في الحي شعاعا مسيحا
(وبدأ النور يتسرب الى الحانة شيئا
بعد شيء) :-

واقفل الحب اذا شب كسيحا
واذا عز الشفاء
اذهب النار بتار
وعطورا بطور
ونساء ينساء

(وجلس اباد فقام الرجل الغريب مرددا
لصاحبه) :-
اذهب النار بتار
وعطورا بطور
ونساء ينساء

(وجلس الرجل الغريب مطرقا براسه وتابعته
صاحبه بنظرات متوجة) :-

سلوى :- « مخاطبة اباد ومشيرة الى الغريب » :-
مثلنا في ورطة حتما يمانون شقاء لا مناص
(واظلمت الحانة فجأة واشتد الظلام وضجت
الاصدا) :-

غرباء .. غرباء .. غرباء ..
(النور يتسرب الى الحانة شيئا فشيئا ودخل
رجال ونساء يمشون نياما وعيونهم مفتوحة
وتلمسوا طريقهم في الهواء الى مكان وسط الحانة
.. فاندس كل من في الحانة وتسمر في مكانه
وبدا النيام يقرأون وايديهم ممدودة الى
الامام) :-

مات من يملك وردا
خشية الجوع وتبا
للذي يأكل ان جاع الها في متاحات الطريق
سلوى - انهم قوم نيام يرطون

اياد - يحملون العمر في سلة احلام طنون
سلوى - ويمشون حياة مسرحية

(انبه النيام الى اياد وسلوى وفراوا) :-
ان جبل الخلق والتكوين ماء
وارتبات سماء وحقيقه ...

كان قبل الخلق والتكوين ماء وسماء وحقيقه
لم يكن اثم ولا كانت خطيئه ..

(وجلس النيام على فاع الحانة ، وقام اباد وسلوى
والغريان وردوا) :-

ان جبل الخلق والتكوين ماء وسماء وحقيقه
لم يكن اثم ولا كانت خطيئه
(وجلسوا وقام النيام مشيرين الى اباد وسلوى
والغريان) :-

انهم حقا يمشون حياة مسرحية
(وخطف الحانة ظلام شديد واشتدت
الاصدا) ..

كان قبل الخلق والتكوين ماء وسماء وحقيقه
لم يكن اثم ولا كانت خطيئه
كان وجه اليازي الخلاق وفات بريته
واستدار الكون احلاما اساطير منحيه
وتظنون ظلالا

(وبدأ النور يتسرب الى الحانة شيئا فشيئا :-
وخطايانا التي لم نرتكب اصل الحقيقه
(واظلمت الحانة فجأة وظهر برق خاطف
ثلاث مرات وظهر فيه شبح سلوى مع طبيب
يجسي نبضها وهي تنتحب متوجة ... ورات
سلوى الانتباه من حيث لم يرها في الحانة احد
فانهارت صارخة اذ بدأ النور يتسرب الى الحانة
شيئا فشيئا) :-

كتب هذا وتلتيق خيال
(وساد الحانة ظلام)

الفصل الثالث

(اباد وسلوى يخلان بيت ناصر ونجاة بعد
مقادة الحانة) :-

ناصر - شرف هذا وقد آتستما الدار وبشت
يكما

نجاة - جئت بعد غياب
الف اهل بكما

ناصر - انها العاشرة الان وخفنا ان شيئا طارئا قد
عرض الليلة قلنا ربما لن تحضرا

اياد - ابدأ لا
انما سلوى هوا

والحت اننا ندخل في الحي مكانا



نجاة - ذلك البار ؟
سلوى - وجدنا عهدا
نجاة - ادخلا اهلا وحيا
بشت ائدار وعدنا كلنا

سلوى - او هذا كلنا
نجاة - كلنا !

سلوى - زينة راحت هيا
نجاة - لم هذا ؟ ما تقولين ؟ لماذا ؟
سلوى - ليس يجدين غلاف يا نجاة
عرفا سلعتنا

« يضحك الجميع في مرح ظاهر وتخرج نجاة
مخاطبة سلوى » :-

اجلس الآن وعندي خير انواع خمور الدير
« فجلست سلوى وخرجت نجاة »
ناصر - اجلس يا اباد

(وجلس اباد وسلوى وناصر في انتظار عودة
نجاة) :-

ناصر - « يقوم ويطوف على الزوار بعلبة سيجار » :-
كنت في الدير (وهو يشعل السيجار) :-
وكانت راحيه
« وجلس ناصر ورجعت نجاة بفئنة خمر داكنة
اللون »

ناصر - « مستأنفا الحديث » -
وتواطنا ، سرقنا واعترفنا

نجاة - « وضعت الفئنة على المنضدة وجلست في
استرخاء مفضضة عينيها في شبه غيبوبة مستأنفا
كلام ناصر » -
ثم قالوا غسل الذنب فعدنا وسرقنا واعترفنا
ثم قالوا غسل الذنب فعدنا وسرقنا واعترفنا
ثم قالوا يغفر الله ذنوب العبد ان اخلص في
القول اعترانا
فاعترفنا وسرقنا ..

كان طفلا « مشيرة بيدها الى حيث يجلس
ناصر »

كان طفلا دافئ العينين لا يعرف ذنبا
كان لا يعرف اغواء وحيا

كان عبدا مخلصا يعبد ربا ...
ثم نادى امانا ذات صباح اطرقوا الناقوس ناقوس
الصلاة

رقلوها وارفعوها صلوات

صلوات لاخينا ناصر اوشك يزني

وتصجبت تحيرت طويلا : لم اكن اعرف ان المرء يزني
وتساءلت بحر

ما الزنا ربا واشتدت بصدري
رغبة عارمة طاشت برأسي

وتحرقت لمجهول دفين
وتجرات سالت النفس سرا
لم لا أؤذي وبعض الناس يزني
ناصر - « مستأنفا حديث نجاة » :-
هو ذا فاسمعي سلوى وتابع يا اباد :-
كنت غضا يافع العود بريئا
ووجبت الناس خلف الدير يرعون قطيعا
بينهم راعية ترسم حبة وحليبا
وصلاة كلما تشرب ماء - وصليبا ..
واذا اخطر خلف الدير كي اخلو بنفسي
اجد الإيقار خلقي مهرجانا
خلقي راعية حسناء خذ هذا سناها
« مشيرا الى نجاة وهي مسترخية في شبه
غيبوبة حاملة » :-

ثم يستيقظ مجهول بنفسي
ثم انسى كل ما في الدير انسى
كل شيء غير عيد المولد الاعظم والعنقاء انسى
كل شيء غير شباك قصي ويسوع
ينضح الشوق على الشباك حبا وحنانا
ويشبع البشر في الحي امانا
وغفت في القلة الخضراء في عيني يسوع مجدليه
« وتوجه الى نجاة » :-
من بنا كان غويا يا نجاة
من بنا غامر في الدير ومن خان القضية

نجاة - (وهي مسترخية في سعادة طاغية) :-
ان سلوى خير من تتقن للدير قضيه

اياد - « مستفريا » :-

ان سلوى خير من تتقن للدير قضيه ؟

« وظهر الارتباك شديداً على سلوى » :-
 نجاة - كذب هذا وتلفيق خيال
 محض تلفيق حديث
 محض انفس بكلام
 ناصر - محض انفس بحديث وكلام
 انها دوماً نجاة !
 كيف انتم ؟
 سلوى - اننا ..

« وضحت الفرقة باصده في الحال »
 انما واريتما الحق غباراً في جدار
 وغبير الشك قتل
 كلما ثارت بقايا الهدم في الصدر شباراً
 ومجىء الليل لا يعدم ظلاً
 انما الليل امتدادات ظلال ..
 وقضايانا سؤال :

هل يزول الطود لو زال الخيال
 « وضحت الفرقة بتريده اصداً » :-
 مستحيل ومحال
 انما الحاضر ظل
 ومجىء الليل لا يعدم ظلاً
 في منيب الشمس تنحل ظلال في ظلال
 « انهات سلوى وغطمت عينيها وصرخت
 جزعة » :-

كذب هذا وتلفيق خيال
 « وسقطت مقشياً عليها فرفعها اياد ووضعها
 في حضنه حيث وقف ناصر واجما وذهبت نجاة
 تستدعي طبيباً بالتلفون » :-
 احضر الان رجاء
 احضر الان سريماً
 اسعف الحال رجاء
 بيتنا في الجهة اليسرى على درب الضباب
 وعلى الباب فوانيس نحاس
 وعلى العتبة آثار احتفال
 تسع شمعات وضجأت بخور في الضباب
 (وغلقت) التلفون والتفت باياد تساعده راشة
 على جبين سلوى قطرات ماء .. حيث ظل ناصر
 واجما لا يفري ماذا يفعل
 « ون جرس باب النار ودخلت الخادمة بعقد
 لحظات مخاطبة نجاة » :-
 حضر الان

ناصر - ليدخل
 (ودخل الطبيب وجلس امام سلوى وجلس
 فيها فرفعت راسها من على كتف اياد وهي نصف
 مفهومة الميتين ونظرت الى الطبيب وسألته بنبرة
 منكسرة) :-
 هل يزول الطود لو تفنى الظلال ؟؟

الطبيب - « وهو يهم باخراج شيء من حقيقته موجهها
 الحديث الى اياد » :-
 انها محبومة تهذي فلا تصفي اليها
 كل هذا هذيان
 سلوى - او في طبعك غير الشمس ان غابت يغيب الظل
 لا تعلم شيئا ؟
 الطبيب - « وهو يضع المجرار في فخما موجهها الحديث
 الى اياد » :-
 كل هذا هذيان
 انها محبومة تشكو انهياراً
 انها تهذي بلا معنى ولا تذكر شيئاً وساعطيتها
 دواء ..

دثروها عليها تفنو قليلاً
 انما النوم دواء
 « وابتسم بلطف والتفت الى نجاة وهم يقول
 شيء لكنها فاجأته معترضة على اسلوبه في
 تبديل مجرى الحديث » :-
 انها واعية فاصنع اليها
 سألتك الحق لا علة فيها ، فاجبها
 سألتك الحق هل يفضل ما في الطب فعلاً عن
 زمان

سلوى - « مدعية حالة الهذيان » :-
 ثم هل في الطب ما يرجع ايامي غراماً
 الطبيب - « متجاهلاً سلوى وموجهها الحديث الى
 اياد » :-

انها محبومة تهذي ولا تدرك امراً
 (والتفت الى نجاة) :-
 اسمعيني !
 اننا نتنحل الناس انتحالاً
 ثم من بعد تمام الانتحال
 ندعي الناس قريبين اليها
 ونعيش الادعاء
 ويظنون اناساً
 ويظنون بعيدين كبعد الارض عن هذي السماء
 واسمعيني !
 واذا ما ابطل الواقع دعوى وغيبالا
 حاج فينا الشك ان الغير ما عاد اصيلاً
 ونسينا اننا نتنحل الناس امتلاكاً
 ونعيش الانتحال
 محض دعوى نديها
 ويموت الادعاء في انفصال الذكريات ..

واسمعيني
 انما التوحيد توحيد ذوات في اشتراك
 الذكريات
 سلوى - (مفتعلة صفة الهذيان) :-
 محض تخريف من القول هراء

محض طب يدعي فلسفة العصر انتحالا

ثم ينسى الادعاء

ويعيش الانتحال

« تدخل الخادمة وتهمس في اذن ناصر كلاما

خافتا فيخرج مع الخادمة »

الطبيب - « ملتفتا الى نجاة - »

ربما صوتك مألوف وما الاسم ؟ نجاة ؟

أنجاة ؟؟

نجاة - اولا تألف غير الاسم مني ؟

اولا تحفظ في رأسك شيئا غير اسمي ؟

الطبيب - « متلعثبا - »

انا لا - عفوا نجاة !

كنت في تذكرتي تشكين مفصا ومصدعا

كنت في مرضاي شهرا

كيف انت اليوم هل تشكين شيئا

نجاة - انا لا - ما كنت في مرضاك شهرا

كنت في عمرك دهرا

انت من دبرت لي اجهاضي الاول يا من ربما

صوتي مألوف لديك

انت يا من ربما تذكر اسمي

ربما اسمي نجاة !

واتفقتا ان يكون الاجر ان اخدم في بيتك

شهرا

ثم صار الشهر تدري سنتين

كنت عفا

ما تقاضيت عن الاجهاض نقدا

انت يا من ربما صوتي مألوف لديك

افاقت سلوى وككن لم يحدث شيء

فقامت وجلست امام اriad فالتفت اليها الطبيب

وبدا يجس نبضها ويضع المرحار في فمها ثانية

ويقول - موجها الكلام الى نجاة - وهو يسحب

المرحار ويقراه -

محض برد

ربما بعض زكام

دثروها انما النوم دواء

نجاة - (مخاطبة الطبيب) -

انه اسمع

ان ينام الكون والدنيا وسلوى واriad

اriad - اي شيء عن اriad يا نجاة

سلوى (تصرخ جزعة) -

كتب هذا وتلفيق خيال

وانهارت مقشبا عليها وساد الغرفة ظلام لا يرى

فيه احد احدا ودقت الساعة معلنة انتصاف

الليل وبدا التودر يتسرب الى الغرفة شيئا

فشيئا ولم يظهر في الغرفة غير سلوى في حضن

نجاة والطبيب مطرق برأسه في حبل وحيرة

نجاة (معركة سلوى للطبيب) -

هي سلوى اختنافي الدبراذ جشناك يوما تسنشير

الطب هل يفصل عازرا ؟

هل يزول الطود لو زالت ظلال ؟؟

سلوى - « تقف فزعة وتصرخ - »

مستحيل ومحال

كتب هذا وتلفيق خيال

« وانهارت مقشبا عليها وساد الغرفة ظلام »

الفصل الرابع

« اriad وسلوى في بيتهما بعد عودتهما من

بيت ناصر وانجاة قبيل الفجر ، وقد وقفا ظهرا

لظهر وسط الغرفة لمدة دقيقة ، دقت الساعة

خلالها دقات عشيرة الى الثالثة صباحا واختلطت

بصياح دبكة - واجهشت بعد ذلك سلوى بالبكاء

ووضعت يديها على كتفي اriad وبلمات تحل ربطة

عنقه وتقاطبه بنبرة قد اثر فيها السهر - »

ولما قلت مهلا اخفضي الصوت قليلا لنجاة ؟؟

او كانت تقضج السر عن الدبر اكانت ام تراها

تدعي الاخلاص للحاضر لاسر لديها ام تراها !! -

اriad - « مقاطعا - »

لا اري شيئا ولا اسمع شيئا

انت بعد اليوم اغلي

من بقاياك واغلي

من بقايا الدبر اغلي

منك في التقوى وفي الكفر واغلي

منك في الاتراء والفقر واغلي

من تقاويم بلى راحت وولت

انت منذ الان سلوى

محض انثى ومسرات امرأة

واسمعي !

اسمعي - قلتها الف الف الف يا امرأة

ابله من فلسف الليل اذا انت امرأة

سلوى - « وهي تبعد عن اriad - »

انت وغدا

اriad - « ببرود قاتل - »

انا لا - لا لست وغدا -

انا جب

انا لا احمل حقدا

انا في عيني غيم من يسوع

حنط الماضي في جزع من النخل وهزى وطيا

حلوا جنيا

انت بعد اليوم سلوى

حاضر مستقبل شيء مريح

واذا شئت كلاما وحوارا فاستريحي

ودعيني استريح
سلوى « غاضبة » -
انت وعد

انت لا تسألني الان فقد اربح نفسي
اربح الماضي لا تلزعني الاشباج في الليل جعيما
اربح الامن اذا قصمت في الليل وتغفو
اعمى الحاضر في عينك لا ياكلني شكرك بشكر
« وتحولت فجأة الى الهدوء والراحة » -
فلماذا انت لا تسأل شيئا

اياد - انا لا اسأل شيئا

فاريحيني رجاء واستريحني وانهمي بعض
اساليب رجاء !
انا بدلت ضرونا

وتطورت ترجمت عن التقليد جدت فنونا

« لاقتربت منه وراح يصيح فوق حاجبيها » -

وقادبت وحررت مزاجا

من شؤون الناس حررت كيانا

وتحطرت تمدنت وفلسفت الحقيقة ؟

ابله من يسأل الاننى مزيدا

فوق ما يسفها ظليل ووجد

يستزيد النار وقد

وسفيه كل من يطلب حبا فوق نصف الشهر
يوما

سلوى - « وهي تمر باصابعها على شفتيه » -

ابله ؟ لا مستحيل ! بل ملاك !

« وتركتها واقفا وجلست مرثاة في غنج

وخاطبته متكللة » -

ابله من لا يصوغ الليل عبدا

« وانتقلت بالحديث فجأة » -

انت تبدو لي

اياد - كماذا ؟ ؟

« وجلس امامها بكبرياء »

سلوى - « وهي تهز العلاء من قدميها باغراء »

مثل طفل تاه في الزحمة يوم العيد في سوق

قديم

قاده الشرطي لا يعرف اسما

لا ولا يعرف رسما

نسي العنوان والدرب واحلا

دامع المينين .. اماه !! ويبيكي

واراك الدمع في عينيك ضيقت حذاء

حافية تصرخ في الشوق وحيدا

صارخا : اماه !! قد ضاع حذائي

« وضحكت ضحكة الاحساس بالتفوق وتابعتها

اياد بابتسامة منكبة » :

واذا يسألك الشرطي امرا

صحت : ضيقت حذائي ..

واراك الان طفلا

جائما تصرخ في المهد وحيدا

وارى امك ترضبك حليبا

واراما تضع الحلمة في عينيك تكحلا حيا

« ومرت بكفها على صدرها باداة خفيت

خاطف »

واراك الان طفلا

تحسن التدخين في المهد صبيا

« وانغمض اياد عينيه في شبه الغفلة

فسحبت سلوى من اذنيها اقراطا صفارا ورمتها

على صدره ففتح عينيه بهدوء وعاد الى سيرته

الاولى متظاهرا باهمال سلوى حيث استأنفت

الحديث » -

واراك الان طفلا

تبثني في الرمل اهراما وقصرا

واراك الان سويت قطيما

من صفار الجوز سويت بخالا

ولبست القشر قشر الموز تاجا

ومن المشمش سويت ذلجا

ثم سويت ثمار المشمش الاصفر شاة وخروفا

وسفولا ..

وتأمرت قديرا يتكبر

كامير ملك البر وبحرا وبقايا مدعشقر

من يصير الذئب كي اقتل ذلجا ؟ ؟

ثم يعوى الكلب في الدرب وتبكي

صارخا - اماه يعوى الكلب يموى !

« وضحكت من كل قلبها وتابعتها اياد في

الفضك واستأنفت الحديث »

واراك الان اغرقت اساطيل فقاخات العصور

واورى امكك ضجورا

انقلوا اسطون نابليون اسطون اياد

حدثوا الاعصار في شاي اياد

واقفوا شر آياد

« وبدأت توقع العبارات بيديها توقيع

تاكيد »

نزق أنت من المولد شكس لا ابالي عنيد

انت طفل

انت لا تسمع الا ما تريد

وبعيد انت في الافاق اقنوم بعيد

اياد - انا لا ... لست بعيدا

انما انت لذي اليوم الغلى

من تواريخ بلت راحت فقلت

انا لا احمل اعياء من التاريخ لا اسأل اننى

غير ما يسفها الوجد من الشوق وليل

يستزيد النار وقد

مكتبة
Salsimary-h

سلوى - « وقد بان في لهجتها تصاعد الغضب » -
انت وغد

انت لا تصبأ بالماضي ولا تسأل امرا
او لا يعني لك التاريخ شيئا

ايداد - « وقد ظهرت عليه علامات التأمل » -
ربما يعني انتصارا

ربما يعني انتصارا

ربما يعني انتصارا

ربما لو اعشق الساعة اننى

لا يكون الحاضر الراهن صيلا

واعاف الماضي المبهوت صيدا واحتقارا

سلوى - انت وغد

انت لا تصبأ بي الا كائننى

ايداد - هو هذا ، فاربعي واستريحي

انت بعد اليوم سلوى ، محض اننى

سلوى - « وهي تستجمع كل قواها » -

اذن اسمع !

كنت في الدير

ايداد - « مقاطعا » -

كفى

انا لا اسمع حرفا

انه لا اطلب من غيرى اعترافا

انت بعد اليوم اغل

من بقاياك واغل

من تواريخ بلى راحت وولت

لا اخاف اليوم اشباحا عتيقة

وتوابيتا غقت ريبا على صدر صديقه ..

وليكن ما كان ، حررت مزاجا

انا في عيني غيم من يسوع

حنط الماضي مجننا

حنط الاثام في جذع من النخل فهزى وطبا

حلوا وقرى

سلوى - « بعصيبة » -

انت وغد لا يسوع

انت من قوتك الان على الحاضر حنطت خميرا

انت من قوتك الان على الحاضر حنطت خميرا

وعلى ضمعتي حررت مصيرا

من غناك الان من وفرة ما بين يديك

تفقر الماضي من قوتك الان على الحاضر

حنطت خميرا

وعلى ضمعتي شيلت امارات نفوذ وقصورا

اسفا صليت في رجلك واشتيت عيوني

قديمك

اسفا ضيعتني عبرا رخيصا

نمطا رمزا ضميلا في كتاب

يستعيد الماضي الخلاق لا يعني كثيرا

غير ما تعني بقايا من نساء في سفوح
التجربة

(اصداه)

هو دين العطش الاكبر في الصحراء لا تميد
ربما

تعبد الماء سرايا ونطيع الماء ديننا

اشتبك سلوى وايداد بالايدي اشتباكا

حيما وضجت الفرقة بأصداء :-

تشرب الماء ونسى الماء ديننا

ويظل الماء مبعوجا دفيننا في بقايا التجربة

(وساد الغرفة ظلام واشتد صياح ديكاة

الفرج)

الفصل الخامس

« جلس ايداد ظهيرة اليوم التالي منفصلا في

الكتابة فدخلت عليه سلوى بفنجان القهوة ووضعت

امامه بهنو وخرجت دون ان ينتبه اليها »

ايداد - (بدأ يكتب بصوت مسموع) -

كان صيفا رائح الطلحة كالقنطار ضحكا

كان ضحيانا رخيا

كان من اجل ما في العمر طرا

والتقينا

(ودخلت سلوى ووقفت امام ايداد وبنت تلمي

عليه ويكتب) -

انتحلنا صفحة بيضاء لاخبرة فيها

وادعيناها حياة لكلينا

وتواطنا حفرنا الف يثر

ودفنا الف سر

« ورفع ايداد رأسه اليها وتوقف عن الكتابة

ورفع فنجان القهوة مرة واحدة » -

الف شكر

قهوة مثل الرحيق

والسميني

« لمسميت كرميا وجلست امامه فاعطاهما

سيجارة واخذ لنفسه سيجارة واشطها واستأنف

الحديث » -

كنت طفلا ابن ست او يزيد وتلقاني هنود

قلت من ؟

قالوا كبار امرا

قلت اصلا

واحبوني كثيرا

وافقت اليوم في عيني عيد ..

وتولاني تماس كالحرير

ثم مر المركب الاعظم في مودج قيل

واناخوا فيلهم في مرج ربحان وزعتر

ومشوا نحوي حنا وعبر

قلت من ؟

قالوا كبار امراء

قلت اهلا

واحيوني كثيرا

واقفت النوم في عيني تكبيرات عيد :

وتولاني نعاس كالحرير

ورأيت اليهودج الاخضر في غيبة مسك

واقفت النوم في عيني فجر

وتولاني نعاس كالحرير

وتلقاني هنود امراء

يحملون العيد والاعراس في هودج فيل

واناخوا فيلهم في مرج نضاع وخردل

ومشوا نحوي خفافا

ومشوا مسكاً وحناء وغنبر

قلت من ؟

قالوا كبار امراء

قلت اهلا

سألوني انت من ؟ قلت : غريب

وسقوني فهو قالوا : تدلل

واقفت اليهودج الاخضر في عيني اعراس وعيد

وتولاني نعاس كالحرير

كنت طفلا ابن ست او يزيد

سلوى - تابع اكتب

(وبعثت تملني عليه)

كنت غضا

سامي العيين غرا

واذا شئت بديلا ، كنت طفلا

تحسن التدخين في المهد صبا

وتواجهنا على رف عتيق من رفوف اشكتبه

رف قلبي اذا تناولت كتابا

جلت الهم تلك الموهبة ...

وتقابلنا على منضدة نقرأ سفرا عن بقايا

التجربة

عن بقايا الانم في سلة خوص طاف في النهر

يتيمنا

كنت ذاك يزي الراهبه

وتقابلنا على منضدة نقرأ سفرا

انت في جزء وعندى باقي السفر ولما نحترق

بالنجرية

واستمرناه كتابا عن بقايانا اشتعالا وسط يم

في سفينه

عن خطايانا التي لم نرتكب بعد واثام دفينه

اياد - يواصل الكتابة بصوت مسموع : -

اي سفر ؟ اي شيء في كتاب عن خطايانا

الدفينه ؟

سلوى - (وهي تملني عليه) -

انما تذكرة املني عليك

قصه يبتاعها الناس كتابا من يديك ..

تابع اكتب

ورجعنا بعد اسبوع ثلاثينا على الرف

ارتجاعا

وتبادلنا بصمت كل ما قد يشعر المرء بذنب

اذ تبادلنا الهوى جزئي كتاب

عن خطايانا التي لم نرتكب بعد ولم نبلغ

سفوح التجربة

كنت اذ ذاك يزي الراهبه

اياد - (يكتب بصوت مسموع)

انا لا اذكر شيئا عن لقاء عند رف من رفوف

الكتبة

انا لم اقرأ كتابا عن بقايا التجربة

سلوى - (وهي تملني عليه)

تابع اكتب

واصل اكتب بع كتابا

بع بقايا التجربة

اخبر الناس انطوى فصل وحل الصيف حرا

وتواجهنا وقد اجهضت طفلا

انت وغد

اكتب افصحني حياة مسرحيه

(واجهشت باليكاء فتوقف اياد عن الكتابة

وقام فوقف خلفها واضعا يديه على كتفيها ودفننا

وجهه في شعر راسها) : -

اكتب افصحني وقل قالت على الطفل رسوم

من يسوع

وعلى عينيها وفات شموع

وانتهى امرى ودعت حياة الدير احرقته بقايا

الراهبه

وتواجهنا على منضدة نشرب شايا في فناء

الكتبة

(والتفت الى ايام بشوشة والمسموع في

عينيه) :-

وتبادلنا حديثا عن هنود يحملون العيد

والافراح في طبل كبير

عن حلال الفجر يخضر على الشباك في في

النخيل

وزرعنا الهيل آه الف آه

وزرعنا الهيل في حر اشتباكات عروق

الزنجبيل

واقامت وامسكت يدي اياد بحرارة وتوجهت

اليه بلهجة فيها توسل وضراعة واعتذار :-

كنت غضا

كنت اذ ذاك بريئا

كنت لم تبلغ حدود التجربة

(حرر اياد عليه من يديها يروق وجلس
امامها محاولا استئناف الكتابة ومقرضا انها
ستواصل الاملاء من حيث انقطع عن الكتابة) :
فيه رسم من يروح ؟

سلوى (وهي تمزق الاوراق التي كتبها) :
انت وغمد

الفصل السادس

« وجلس اياد وسلوى الى بيتهما لمضيان
عشية نفس اليوم مثلما مضى عشية الامس
يدختان ويشربان ويصفيان الى سفونيسة
يتهوون التاسعة ... »

قامت سلوى ووقفت الموسيقى وتحدثت الى
اياد وكأنها تواصل حديثا جاريا :
« واذت امي سرا

وعرفت السر مارست احاسيس الكسارة
لم تبد اما كما كانت ظهورا
ولمقت العار خزيا براره
وانقضت اوزار حرب الشص وانزاحت غيسوم
مدلهمه

واتى بعد غياب كل بعل يحمل النصر خفيفا
وبندري الشك طودا من رصاص
وامي يستطلع الحال ، وامى الف عار
اتطبق امرأة انكار حال
« احدها » :
مستحيل ، لو يزول الظل لا تفنى الجبال

سلوى - ودخلت الدير كي اتجو بنفسى
ودخلت الدير كي اتسى خيانات لامي
واورى الف طود فى طلال
ومحال يا اياد ومحال
لا يزول الطود فى انظلي ولا
تضمحل الارض ان جن الظلام
ونزلنا السوق يومه شاحبات
ومشينا طرب الالوان فى الاعراق ناز
ورجعنا طرب الالوان فى القسطن عار
وبكينا ندما ثم اعترفنا
اياد - ولماذا كل هذا ؟

انت اغلى من بقاياك واغلى
من بقايا الدير اغلى
من تقاويم بملت راحت ووايت
انت بعد اليوم سلوى
سلوى - وخیال في كتاب
يستعيد الماضي الخلاق لا يعني حياة
فوق ما تعني بقايا التجربة
اسفا صليت في حضنك واشتيمت عيونى
قدميك

اسفا ضيمت عمرا في ثنايا شفتيك
انت يا من انت من صيرتني فصل كتاب
اسفا يتناعني النامد كتابا من يدك
اياد - ابتدا لا ، لست فصلا في كتاب
لا ولا شخصية جدا وتعرفا وفردا
انما النوع ولا الفرد سيبقى في سفوح
التجربة

مضى نوع ، مضى انماط امراء
بمضن الاسم هند
بمضن الاسم سلوى
بمضن الاسم مجهول وينسى
ثم يبقى ظلالا في سفوح التجربة
مضى انماط اناث
مضى انماط لنوع
مضى رسم وخیال لنساء
تعبد المرأة من جوع نسويها الها
ناكل الرب وتبلى
صنما انثى بقايا
وظلالا في سفوح التجربة
في سفوح الدين دين المسغبة ..
واسمعي يا نساء !
هو دين العطش الاكبر فى الصحراء لا نميد
ريا

تعبد الماء سرابا
نشرط الماء وننسى الماء دينا
ويظل الماء معبودا دفيننا
في بقايا ذكريات العطش الاكبر فصلا في كتاب
يستعيد الماضي الخلاق لا يعني حياة
غير ما تعني بقايا التجربة
« ترفع الكأس وترشه على صدر اياد غاضبة
فى انفعال شديد » :
مضى دجال تبيح الحب انماط اناث فسمى
كتاب

يستعيد الحب فى السوق رخيصة
وحياة مسرحية
« ورن جرس باب النار غابتسمت سلوى في
الحال وكأنها لم تنفل قط » :
اسرع وبذل .. حضر الزوار عجل
(فخرج اياد وتيمته سلوى .. وعادت سلوى
بعد لحظات مختلفة بناصر ونجاة) :
اجلسا اهلا وجبا بكما
اجلسا بيتكما
نجاة - « وهي تجلس » :
واياد ؟
ناصر - « وهو يجلس » :
نالم ؟

سلوى - « وقد جلست سعيدة » :-

بل سيحضر في توان

نجاة - « سائلة سلوى » :-

نمتيا ؟

سلوى - « مضطمة عينيهما تعبيرا عمن

السعادة » :-

ملء عين الليل اغفاء حريرا

(ودخل اriad فسلم على نجاة وناصر مصانعا

وجلس الجميع) :-

نجاة - « متجهة الى اriad وسلوى بشيء من مرح

عابت » :-

احزرا امرا هريفا

سلوى - « ببشاشة » :-

اي امر ؟

نجاة - احزرا من يدخل الان علينا ؟

اriad - زائر ؟

نجاة - فتذكري

سلوى - « سائلة نجاة » :-

ارايناه حديثا

نجاة - ليلة الامس اتى في بيتنا

(ودن جرس باب الدار في الحال .. وظهر

الاوتباك على سلوى بشدة فارتجفت وتقصفت

عرقا وفتحت عينيهما واسعتين معسدة في

الفراغ وانهارت مقشيا عليها فالتفوا حولها

للاسعاف ودخل الطبيب وساد الغرفة ظلام

لا يرى فيه احد احدا)

(الغتام)

سلوى - تقف فرقة وتصرخ :-

مستحيل ومحال

كذب هذا وتلفيق خيال

(وانهارت مقشيا عليها وساد الغرفة ظلام)



يوميات

اشياء عن تاج الممثل وملاحظات أخرى

بقلم
عزيز عبدالصاحب

يوصي الموسيقار السوروسي
بروكوفيف أدام خجانوريان :

[اكتب كل اكتشافك دون أن
تتوقع خروج التأليف الموسيقي في
كائن كامل . اكتب كل انطباع
المتغير المثيرة للاستمتاع والاضطراب
التي ترد على ذهنك ، ولا تهتم
بالترتيب وبحد ذلك تستطيع أن
تستلهم هذا الطابوق في بناء
الكونسرتو الذي تريد بناءه .]

كم يطبق هذا القول حين نجمع
أدوات الشخصية المسرحية التي
نريد تمثيلها .. حين نبعث عمن
طابوقها .. عرها وعاداتها ..
عن تركيبها النفسي وتكوينها
الجسدي من أجل بناء متكامل مميز
تخرج به على المسرح .. يجب أن
نظكر دائما على المصور كيف تم
جسمه ويتأوه ؟ وما جسمه المتحملة
ليوم الشتاء .. يوم التجربة ..

كذلك العمل الفني عند الممثل
لا بد أن يمر بمرحلة التجميع ومن
ثم التماسي للوحة الإبداع الأخيرة ..
يوم مواجهة المصور عند العرض
المسرحي .

إن يومياتي هذه لا تستر
التبدل اليومي .. أنها وصف
سريع لنفسى ولا يعطيني .. انني
كتب الرجوع إليها .. أه يا دوسي
كم أنت مثيرة بالاضطراب ، وكلما
تحدثت في المسرح كثرت هذه الأخطاء
.. لا خوف من الخطأ عند استمرارية
العمل المسرحي .. التعرف حصر
الموت .. هو الخطيئة التي لا تغفر -
انني مولع هذه الأيام بما يسمى
« بولسلافسكي » و « نصيبور
الشخصية » أو ما يدعونه بالتحقيق
والتجسيد .. مولع « بتاج الممثل »
قبول سونياورد : [يعتبر
ماتسلافسكي التجسيد تاج الممثل
وقد فته لذلك ما مثل الممثل نفسه
من لم يخلق الشخصية ذاته بفعل
بالن المسرحي ، بل أساس النص
المسرحي هو خلق الشخصية
والتمازج بها وهو واجب من واجبات
الممثل الفذة]

الممثل والخصام - أما التشبيب
فيعيش السحابة وجوه دون أن
يهتم بأمره أحد -

فكرت في إيجاد تجسيد لشخصية
الشريف الثاني .. طعم جديد و
سبحا وإن في الشخصية متفصلا
للكوميديا .. اتعني ذلك في
البنية .. لودحت في رأسى
الاسئلة والرؤى عن الشخصية لها
دعت لا أريد تكرار نفسى هنا لأن
أبدا خلافا جديدا .

وأخيرا جاءت اللحظة الحاسمة ..
طبيب نفسي وصدا جسديا يشبه
الطاووس .. شوخ في الرأس ..
ارتفاع في الصدر .. أما المصيبة
فضوات قصيرة فيها تبهر وخيال
.. واخترت أيضا طبقة صوتية
ناعمة .. رفيقة .. أما حركات
اليدين قريبة من حركات النساء
فيها انسياب ورشاقة .. وحسن
بدان بتطبيق ما رسمته وتقبلته في
ذهنى . فوج المخرج لهذا اللون
الجديد ونحس له فزادني ثقة في
تركيزه .. فقد وجدت في هذا
الشكل أداة حقيقية لخلق هذه
الطبقة المثمرة الملتزمة .

إن المحافظة على إستمرارية
التنقص والتكرار عليها طيلة وجود
الممثل على الساحة ..

إن الانتماء في اللعب عن كل ما
يشغل ذهنه هو سر نجاح الممثل
وتخوفه لأن : - أرتبسي فسر
الموضوع هو اللعب نفسه . فسر
لك انني لا أفكر بالرجوع ، رغم
حاجتي إلى المال .. إن محاسن
اللعب لا يضاهيه شيء آخر ..

هكذا يتحدث دستوروفسكي
لحبيبته عن لعب الففار .. كم
ينطق هذا القول على لعب الممثل
لدوره .. الاستغراق .. لا شيء
سوى دوح النور .. الكومي في
الشخصية انني يلعبها الممثل ..
حيث ينس حتى ظفر وحاجته ..
أنه الاستغراق العظيم في التنقص
.. حالة تشبه جريان النهر
واستمرارية التعلم ..

فأي حماس كان يكتبه وليس
الباقي تجسيسي عند الففار ؟
أي علم كان يفرق فيه الرسام
لأن كوخ عند رسم لوحاته ؟
نعم .. اللعب .. كل في مجال
عنه .. حيث يتم الخلق ..
الإبداع .. وهذا لا يأتي إلا به
تدرب طويلا وجه كبير .. فعل

الممثل إلا يعرف بتأثيره . لأن كل
تدريج يعني إضافة جديدة إليه .
إن الإبداع هو سلسلة الاختلافات
المتقدمة التي يحصل عليها الممثل
من التمارين .. فعل الممثل لا
يلزم النص باستمرار .. فهو
تم الحدث والحركة وتصوير
الشخصية وتمثيلها .. عليه ألا
يفارق النص ، فراجته المستمرة
تستبدل أمور وإبداعات غير متوقعة
تضفي على الشخصية المسرحية
اعتلاء وتغلب لم يحصل عليه الممثل
من قبل .

في إحدى الفترات انقطعت عمن
مراجعة النص أياها عديدة معتمدا
على ذاكرتي في حفظ جودي والتجسس
ملاحظاتني التي سجلتها عمن
الشخصية . إن الالتصاق بالنص
والإلتزام الكائن عما يجسر الوصول
إلى التنقص .. إلى القلب الحقيقي
الطاهر .

حين لا تلعب ملك الممثل الآخر
دوره بعينية وإخلاص يؤدي ذلك
إلى هبوط مستوى التمثيل يتشكل
عام لأن التبدل الواحدة على المسرح لا
تصلى .. من الخوف حقا حين يتشكل
التصور الحقيقي بالشخصية التي
تؤديها وتبدأ في التغير عنها وخيبة
تزعج بيهبوط الممثل الآخر وصمم
توصيله .. يحدث أحيانا أنك
تستطيع التثاء من الهبوط والتأثير
عليه بقوة شخصيتك وبالتالي سحبه
إلى مواقع الحود ولكنهم قليلون جدا
أولئك المثلثون عندما ممن يستجيبون
الك بسرعة وبالتالي يتفوق أنفسهم
من التردد في قوة البرود والتعبير .

أعرف مثلا طويلا بصني وإياه
شهد مسرحي .. يدخل علينا
مجرعنا برصاصة في كتفه ولكنه
مع الأسف يتقدم انبعا ياردا كالتلج
رغم ميل الجفاء .. طابعا حسانته
لدوره ولشخصيته .. ليبدأ العزى
سفر من جيته وأحيانا تفتنر ل
فيه الكليات وحين انتهى التمثيل لم

يستطيع كتمان خجله فبادرنا قائلا :
- « انني غير ملتزم بالتخصيصية
.. لأنني لا أحبها .. ان المسرح
فرعها علي لها باليد حيلة »
ولو صحت هنا المثل لكان خيرا
له . لان هذه الاعصار لا تغير من
واقع الامر شيئا .. لكن تكون على
المخرج تكون أمام المسؤولية .. ان
المخرج لا يفكر ببطل هذه المآذير
فهو يريدك حيوا .. ففعلنا ..
سأخا .. ولن يرحلك ..

لا محل للتبرير عند الممثل لمن
واجباته الاولى ان يكون مطروحا لكل
مور يستد إليه هذه الطروحية التي
تعبه الماء اما الاحوار فهي الاواني
المستخرقة وعلى الممثل ان يأخذ
شكل الاناء .

ومما كان تاريخ هذا الممثل
ومثله لمن يتأسسه الجمهور حين
يقلد حساسية لعمود وبالتالي لن
يشبع له تاريخه الفني بشيء .
فهي حين أخسر تناقلته وكالات
الانباء في العالم من على مسرح
- الصالة الكبرى للموسيقى - في
باريس - فتمثلت المثلة الرئيسية
- ماري جيزوييه ديبير - في اناء
بورها في إحدى المسرحيات لقام
المتفرجون من كراسيهم وأصفوا
يصفرون ويزفون ويرمون المثلة
ومن معها بلبب الساكوير المظلمة .
والمعروف أن - ماري جيزوييه ديبير -
تعتبر واحدة من أشهر ممثلات
المسرح في فرنسا - . لعل تعلمنا
شهرتها في دفع هذا التشنج
الفرج .. والحوادث على ذلك
كثيرة .. وفي رأيي لا يوجد أقسى
الم في العالم من عدم شعور الممثل
ببوره .. انه اقرت بعينه ..
ولكن موت بطر .. في يوم ما
مشت هذه التجربة القاسية ..
فقبل فصولي المسرح بظائق ، كنت
قلقا .. مرتبكا .. لم يحصل لي
ذلك في الليالي السابعة .. كنت
خاضعا لشعور بالندم غريب .. قرب
وقت دخول المسرح ولم استطع
التخلص من رطابة هذا الشعور ..
حاولت التركيز على هوي قبلي
خارجي فلم افعل .. حاولت
الأصغر شاء فثم أجده .. ففعلت
المسرح متورا .. عصبيا ..
فانكسر ذلك على أدائي وعلمنا
فلمت حساستي لجودي وبغضوت
كالالة .. أنتحر بلا حياة .. يا

الممثل .. أين ذهب تركيزي
واسترخائي ؟ .. لا أدري .. وحسب
أعني الشكيل رجعت إلى الفئسك
كليا تأكلني الملامة .. وحسب
رائجت نفسي بمررت أسواق ذاك
التور والقلق .. فله أمور حياتية
خاصة لم أستطع التخلص منها
لماحتني على المسرح بل تخضم
الاحاسيس بها ..

على المثل حين يأتي المسرح ان
يكون صلي اللحن ثغرها ..
ستبشرا الاستقبال عرسه كالبيلة
ليلته كما يقولون وعليه ان يتحكم
حتى يتوع فلقه ، فلا يأتي المسرح
ومعه مشكلة او جحشا على القوى
او مرطبا بلص التكني بطور جانية
.. ان كل ذلك سيؤثر على عيشه
شاه ام أي .. عليه ان يخطي مع
دوره خطوة المتوسلين المتصرين في
التوجه إلى الله .. ستقولون هذه
أمور جدية عرفنا في المدرسة وفي
مطالعاتنا العامة ، ولكننا - مع
الانف - سرينا ما نلصها أو
ننساها .. لما أحسب البهيات
.. ليس الصلق الفني ينهيه ..
وكلنا يعرف ضرورته .. ولكنني
اتساءل هل نستطيع ان نصلح
على ديمومة صدى الاله من على
المسرح ؟ او في الحياة بشكل عام ..
ان الصلح صعب ويتطور عنه
الاخرون .. فثم انه بهميسي
وواجب .

أخيرا .. امل أن أقدم الشريف
الثاني بنوب جديد يقتضي على
الاقبل فانا صلب الاقتناع ..

روح الفن

- جوا الفن في أنفسكم ولكن
لا تجبروا أنفسكم من خلال الفن -
هكذا يؤكد ستانيسلافسكي مكوته
العظيمة يؤسفنني انني لم احظها
نسا ولكن أودت ما معناه - فاعا
عن روح الفن وجوهره الاصيل ..
لأننا الذي يستخدم الفن لأغراضه
الشخصية ولزواج السيرة هو فنان
أثاني .. مفرق بالترجيبة .. ولن
يتجاوز نفسه وبالتالي ينشئ كنان
لا محالة ..

نسمع كلمات كثيرة من بعض
شباب المثليين بوجهونها للساكوير
.. لا تضع لي بودة كثيرة فوق

راسي ، ان صديقي في الصالة
وأخس ان تراني كهلا يملأ رأسي
الشيء ..
وفي مرات عديدة يعود هذا
الحوار بين المخرج ومثله :
- اخلع هذا الثوب وابدله
بنيره ..
- لماذا ؟
- أنت فلاح في الحقول ، ولست
في حلة كوكبيل ..

- ولكن ..
- اخلع هذا الثوب وابدله بأخر
عليه انار العمل .. عليه بحار
الأرض .. رائحة الصناد ..
- أريد ان أبدو أنيقا نظيفا ،
اليس هذا من حق ؟
- كلا - ان سلك الوحيد من ان
يبدو فلاحا ..
وأخيرا يذهب الممثل مستغيبا
لإبدال ثوبه الجديد اللامع بأخر
عليه انار العمل ..
ان هؤلاء الذين لم يمثلوا
لروح الفن ولإبعاد الشخصية التي
رسمها المؤلف ، الممثلين بانالالتهم
ونضارة وجوههم على حساب الدور
أخرى بهم أن يضاعفوا المسرح لبور
عرض الأزياء ، فذلك أجدر بهم .

تعامل نكتب حوارا

اعتدت في اوقات الاسرعة به
الناشرين .. أن أشارك بعض
الزملاء في كتابة حوار .. أي حوار
.. انها غير طريقة للتدوين على
كتابة الحوار المسرحي لكننا نطلق
شائكة شتى الأمور .. فنسجل
أشياء كثيرة .. عن النفس والجنس
والفن بلا حدود .. كذا للثوب
وقلنا على مسرحية .. حلة سمر
من أجل 5 حزيرون - لصدائله
ونورس وأخراج جاسم العودي ..
ان في المسرحية أسماها كتشيرا
وحوارا مثلا يحتاج إلى حيلف
وتشذيب ولكن المخرج لا يريد أن
يستعمل مقصه .. لا أدري لماذا ؟
وخامة الحوار الذي يعود بسن
- المخرج والمؤلف - وهما من
شخص المسرحية ، فهو حوار لا
يعود عن ثلثة لا تجلي لها في
البناء الدرامي . ولقد اتيت جميع
العالمين لهذه الحقيقة .
و - حلة سمر من أجمل ..

حزيرون - تحتاج لتدريسا في كل
الظروف لي وطننا العربي ولي لغتها
العربية ما كانت تخطب الامة
العربية بجملة .. و - حلة سمر -
طرحتم تشخيصا رائعا .. جريشا
.. لجزيرتنا في حزيرون .. وفي
طريقتي الخاصة في كتابة الحوار
دار هذا الحديث القصير عن لغتها
أنا واحد ممثلي المسرحية إلفسان
سامي ميمالحيه ، فبادرته قائلا :
- كيف يشرع حوار .. حلة
دايك ؟

- في أي موضوع ؟
- فلتأمله أنت .. أي شيء ..
- ولماذا ؟
- للتجربة ليس لا ..
- لا أدري لماذا أفسر ان
شاهد الترويين في مسرحية حلة
سمر .. يجب ان تكون بلغة شعبية
وكذلك حوار الترويين ..
- لا يمكن .. لأن المسرحية
كتبت بلغة صريحة ووجهة اللغة
ضرورية ..

- المسرحية مغلقة يا سيدي
فيجب ان تكون اللغة أيضا
مغلقة ..
- يجب ان يسري ذلك على
جميع الحوار ..
- نعم لا .. لكن المروفي بسعد
القه ونورس ان يفعل ذلك ..
والاعتقد انهم هناك في دمشق صلوحة
بشكل قريب من نهجهم ..

- لو قلنا الترويون ليس
نهجهم كما فهمنا عنها شيئا ..
ليست اللغة مشكلة ..
- صحيح .. ولكن ما الهدف من
تقديم مثل هذه المسرحية .. اعظم
انها مسرحية توجيهية .. يجب ان
تخطب الطبقات الشعبية ولابد ان
تكون بلغة تفهمها تلك الطبقات ..
- ونحن نقدم بلغة عالية ،
هل سنؤثر أم لا ؟ لا ذلك أعتبر
توصيل الممثل هو الأساس ..
- صحيح ..

وهنا انكس الحوار بصوت مدير
المسرح سلطان بد ، التبريد وانتها
وقت الراحة .. ولكن كم كسك
بودي لو دام الحوار ..

عزير عبد الصاحب

(١) من ممثلي البنا السورية
المرواني ..



ويليم وايلر

مخرجون الأميركا

اعداد :
صباح الزيندي

لا شك في ان عددا كبيرا من رواد
السينما في بلادنا ، يتذكرون بوضوح
بضعة الافلام امريكية عرضت في دور
السينما بمختلف مدن القطر كـ « فيلم
عائلة رومانية » او « الهمس العالي » واخيرا
« الفرشات » او « البلاد الشاسعة » يعرض
فلا زال فيلم « البلاد الشاسعة » يعرض
في بعض العائلات . اما بالنسبة لرواد
السينما القدامى فلا اخالهم ينسون فيلم
« مرتفعات ويلونج » الذي اضطلع
ببطولته ممثل المسرح البريطاني لورانس
اوليفيه عام ١٩٣٩

لقد كانت هذه الافلام وافلام اخرى
رائعة ، من تحقيق فنان كبير يعد واحدا
من المخرجي السينما في هوليوود ، ومن
الدعائم الاولى التي قامت عليها السينما
الامريكية منذ عام ١٩٢٧ وهو المخرج
السينمائي ويليم وايلر .



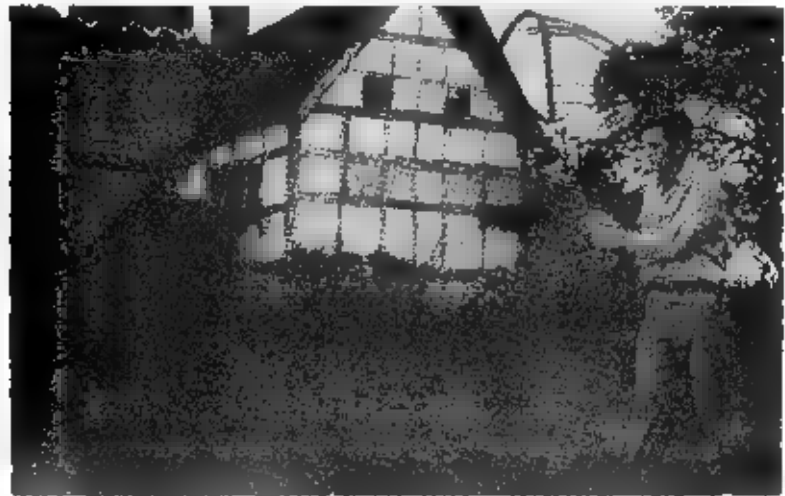


لقطة من فلم « الجاني »

ومطبوعة بطابع الاستوديو الضيق . وفي الحقيقة استمرت هذه الصيغة وذلك الطابع يفلان على الافلام التي اخذ وايلر بحققها بعد ذلك امثال « لون نراب » ١٩٢٩ و « تصاك » ١٩٣٢ ثم « بيت قديم مظلم » ١٩٣٣ لقد كان خضوع وايلر كغيره من المخرجين الاميركيين لسيطرة ونفوذ ورغبات المنتجين سببا في بقاء افلامه تحمل طابعا محليا مكررا ينسجم في الغالب مع ما تتطلبه مصالح الاستوديوهات الكبيرة وشبابيك تذاكرها وينطوي على تفاهم شبه تام مع المتفرجين الماديين الذين هم غالبية رواد السينما منذ ذلك الوقت وحتى الان .



ولد ويليم وايلر في مدينة هولهاوس بفرنسا في الاول من تموز عام ١٩٠٢ لاربوين سويسريين وامضى هناك شطرا من صباه وشبابه تلقى خلاله دروسه العلمية من مدارس فرنسا ومعاهدا حتى دعاه قريب له يعمل في حقل الانتاج السينمائي في الولايات المتحدة واسمه كارل لاميل . فكان ان حزم امره وعبر المحيط الى هوليوود عاصمة «السينما الجديدة» وملتقى اهتمامات العالم السينمائي آنذاك . . . وفي ستوديوهات هوليوود عمل وايلر صبي كلاكيت ودافع عجلة . وماسك اسلاك وملاحظ سيكرت . . . فمساعدة مخرج وهكذا ما ان حل عام ١٩٢٧ حتى كان وايلر ييسر باخراج فيلمه الاول « الرعد الراكب » وكان بداية تمتاز بصيغة تجارية بحثة



لقطتان من فلم « الجاني »

ويلدنچ « قصة برونتيه العائلية ومثله عميد المسرح الانكليزي لورانس اوليفيه »

وخلال الاعوام العشرة المنصرمة استطاع ويليم وايلر تحقيق فيلمين حققا نجاحا تجاريا عاليا فنقد حقق فيلم « بن هور » التاريخي الذي حققه لانقاذ احدى شركات هوليوود من الافلاس وقد حقق ايرادا صافيا بلغ ٤٠.٠٠٠.٠٠٠ دولار كما حقق فيلم « فتاة غريبة » الذي انتجه واخرجه منذ امد قريب وقام بتأليفه عمر الشريف وبرياد ستريساند ايرد بلغ ٣٤.٦٨.٠٠٠ دولار .

وفي ختام حديثنا عن هذا المخرج الكبير نود ان نقول بان وايلر رغم ممارسته للتعبير من خلال عسة الكاميرا وفق مناهج سينمية قديمة وفي حدود - من الانسيبي - سينمي تقليدي فانه يصنع افلامه بدقة وروعة تفتقدها المسات من الافلام النهجية الجديدة . ورغم تعدد المدارس الحديثة في السينما فان مكانة ويليم وايلر وعمق تجربته مكنته من ترسيخ قدمه ووضع اسمه في قائمة كبار مخرجي السينما العالمية .

وقد نجح هذا الفيلم نجاحا مرموقا لا سيما في بريطانيا التي شاهدت عبقرى مسرحها في اعظم رومانسياتها الادبية وفي الحقيقة ان الافلام الثلاثة التي حققها خلال اعوام ١٩٣٨ و ١٩٣٩ و ١٩٤١ « الجامعة » و « اعالي هورليمان » و « مرتفعات ويلدنچ » و « الاقصى » كانت تمثل ذروة اعمال وايلر التي ظهرت منذ بدأ عمله السينمي وحتى نهاية عام ١٩٤١ بل كانت اساسا واسخة لتطورات اكثر فهما واشمل معنى واكتف تقنية استعد لها وايلر فيما بعد . واذ ما ان حل عام ١٩٤٢ حتى كان وايلر يحقق غيلما اقتبس قصته عن سومرست موم باسم « مسز ميفر » ومثلته غريغ غاريسون أمام والتر بيدجون وخلال اعوام ١٩٤٢-١٩٤٥ حقق وايلر مجموعة من الافلام الحربية كـ « المجدي » و ١٩٤٦ وفيلمه الرائع « اجمل سني حياتنا » عن سيناريو كتبه شيروود وتصوير كريك نولاند الذي يعتبر من اكفا مصوري هوليوود والذي قام بتصوير العديد من افلام وايلر الناجحة وقد قام ببطولة الفيلم فريدريك مارش ودان اندروز - وفيلم - اجمل سني حياتنا - يقف كعلامة بارزة من اعمال وايلر رغم نهايته السعيدة التي نشأت كفاعدة في السينما واستمرت حتى الساعة هذه - ويتحدث الفيلم عن ثلاثة من العائدين من الحرب وهم « مدير بنك وعاطل عن العمل ، وايلر » وكانت صيحة استغاثة ومرارة وانتقام لثلاثة رجال عبادوا من ميادين القتال وقد انهارت معنوياتهم تماما وهو



شيريل ماكلين بطله « الهمس العالي »

على شيء من العنمية - حسب المفاهيم التي اعتاد منتج هوليوود ان يقتاتوا عليها وهكذا تبقى مسألة - النظرة الخاصة للحياة - والتعبير الذاتي للافعال - وانعكاسات التجارب الذهنية لا تنمو وتنبور لا ضمن انماضات الفردية ومخرج ناشي كوايلر في ظرف عصيب رغم جهاز ميكانيكي كبير كالذي ذكرنا لا يمكن ان يفهم بتدقيق تلك الافكار والاحلام والنوفا الخاصة على اشرطة السلوليد الخام . هذا من ناحية ومن ناحية اخرى ظل وايلر مستفيدا من اعماله التجارية باعتبارها تجارب عملية في اساليب الاخراج وتطبيق على الاساليب التي كان حشد من المخرجين يتنافسون على ابراز الجديد منها للجمهور والنقاد على حد سواء .

وكان وايلر شأنه شأن العديد من المخرجين في هوليوود يعمل وفق سيناريوهات محققة ومصنفة باتقان فهو لا يمتلك في تصرفه حيالها الا حق نقلها من الورق الى الشريط . وعلى هذا المنوال ظل وايلر ينسج افلامه التجارية « يوميات مخام » ١٩٣٤ « الجنة العظيمة » ١٩٣٥ ثم فيلم « خداع عمر » ١٩٣٦ وفي عام ١٩٣٧ بدأ وايلر بتحقيق قضايا ترمز الى ابعاد اكثر مما كانت ترمز اليه تلك السيناريوهات التي كان يتفلسف بدقة شديدة فكان ان اخرج مسرحية ليليان هلمان « كانوا ثلاثة » وما ان جاء عام ١٩٣٩ حتى كان بوسع وايلر التحرك بحرية تامة وتحقيق الافلام التي تتفق وذوقه بعد ان اختتم ممارساته التجارية وخرج منها بنتيجة عملية جيدة . فانتجه الى الادب العالي ليخرج فيلما رائعا باسم « مرتفعات



أودى هيوبن بطلة أغلب الأفلام وإيلر

فجأة على شابة صغيرة نائمة على وصيف علوي منزل ، وحين يقارن بين ملامحها وصورة الأميرة المنشورة في الصحيفة التي في يده .. يدرك عن يقين أنه وضع يده على الجوهر المفقود .

وفي غرفته البسيطة - حيث استضاف فتاته الغربية .. تخص الفتاة ولأول مرة في حياتها معنى ان يصرح الانسان ، ويضحك ، ويتمازح ، ويتكلم بملء حرية ... وحين يخرجان للتجوال معا في مدينة روما .. وتحت نافورتها الحجرية .. يتذوقان (الرقي) الروماني معا ويتمازحان تحت

اتهام ظل الفيلم يوجهه للحكومة الاميركية وللكونفرس الاميركي الذي زج بالنسب الاميركي في حرب اشعلت فتيتها غارة اليابانيين الصاعقة على قاعدة بيرل هاربر البحرية عام ١٩٤١ وتدميرهم للاستطول الاميركي الرابض فيها .

لقد ربح هذا الفيلم اكثر من جائزة اوسكار خلال عرضه في الولايات المتحدة كما انه كسر الرقم القياسي في الايرادات بسبب لغته الحية التي كان يتكلم بها .. « اذا خسرتنا موقعا عسكريا صغيرا في المحيط .. هل يتوجب علينا ان نعلن الحرب الشاملة ؟ » هذا هو مبرر احتجاج ابطال الفيلم الذي لم يرد بصورة مباشرة في احداث القصة .

وتعد اعتبار هذا الفيلم لنضجة التي أحدثتها مصدر غضب .. اذ دعت لجنة التشاغل غير الاميركي هوليود كلها الى محكمتها التحقيقية ونزح كثير من الممثلين والمخرجين الى اوربا خوفا من ان تكون اسماؤهم قد وردت في تحقيقاتها وبعد ذلك سجن رجال هوليود العشرة بتهمة اهانة الكونغرس . وفي عام ١٩٤٩ أخرج وايلر فيلما بعنوان « الوارثة » الا انه مر دون ضجة ما .. كذلك فيلمه الثاني « حكاية بوليس سري » ١٩٥١ ولكن فيلم « كاري » الذي حققه عام ١٩٥٢ من قصة للكاتب الاميركي تيودور دوايزر كان شريطا جيدا قام بتمثيله لورانس اوليفيه وجنيفر جونز بمهارة واجادة تامتين الا انه ليس بمستوى اعماله الادبية الاخرى لا سيما فيلمه الرومانسي العنيف « مرتفعات ويندنج » الذي كان قد مثله اوليفيه سابقا .

وفي عام ١٩٥٣ حقق ويليام وايلر فيلما درامائيا خفيفا مطعما بنكهة من الكوميديا الجريئة مثله اودري هيوبن ، بروعة واجادة ، امام المعلق كريكوزي بيك الذي حاز بتمثيله ـ لشق في الفيلم جوائز عالمية ثلاث .. وكانت تلك العطفة الشبهة عبارة عن عملية بحث ناجحة يقوم بها صحفي اميركي مغرور في مدينة ما زالت تتعلق باهداب التاريخ .. لقد كان فيلم « عطلة رومانية » سياحة يقوم بها غريبان صحفي فقير ، واميرة فاقنة بين بقايا روما الامبراطورية ، ولامحها الحضارية الجديدة .. فلقد كانت تلك الاميرة الرقيقة .. بغفتها وبساطتها حلما طفوليا شافيا تقيد في سأم المناخ الملكي القائم على الاتيكيتات ، والرسيمات ، والاياءات الدبلوماسية . ففر منه ومن جو القصر المنظم بشبكة من الوزراء والحجاب والمراقبين الى اجواء الحرية المسيحية .. الامر الذي زرع البلبلة في القصر ليتحرك بعد ذلك جهاز القصر وصحافته كلها للبحث عن الاميرة المفقودة .. وهكذا تتسنى الفرصة لذلك الصحفي الواعد ، والمطالب بتحقيقات فورية ان يعثر



فيلم « فتاة غريبة »

تتشدد سلوك صديقتها حيال موضوع الزواج .. وتنور العجوز فتركب سيارتها وتوجه صوب المدرسة وما إن التقت بالمدرستين حتى تثير المشكلة التي افتعلتها الصغيرة ورغم محاولة المدرستين الرد إلا أن العجوز تصر على كون ما رويته الصغيرة حقيقة. الامر الذي ينشر في القرية جوا من التشكيك والحذر والخوف بين سكانها فيقررون جميعا منع اطفالهم من الذهاب الى المدرسة .. ويتأزم الموقف لكن تأزيم قديما يتطور بصمت بين المدرستين ورد فعل معاكس لدى الجدة التي اكتشفت كذب ما ادعته الصغيرة وارادت تصحيح ذلك الا ان الفرصة كانت قد فاتت لم تستطع اذابة غبار العاصفة التي اثارها لسان سليل لطفلة صغيرة .

وفي الوقت الذي تخلو فيه المدرسة من تلامذتها .. تزداد حدة النقاش بين المدرستين عندها ترقائي الاولى - هيبورن - الابتعاد عن الجو المسموم وتذهب لتقف بباب المدرسة لتتأمل الوضع بهوء ..

وخلال وقوفها يوعز اليها اللاشعور بالدوران في مكانها ببطء .. ثم التحرك صوب المنزل بخطى وريبة .. ثم اخرى متوجسة .. وترفع راسها فتنظر المبني .. وشيئا فشيئا يخيم شعور سوداوي على نفسها .. فتزيد من سرعة خطاها .. ثم يتراكم الشعور فتسرع اكثر .. ثم تركض .. بعد ذلك تأخذ باللهات .. والصياح .. مناقشة صديقتها - شيرلي - ان تجيب على صياحها .. وتدخل البيت .. لقد شعرت بان شيئا ما قد حدث وحين تصعد الى الغرفة العليا تجد بابها مغلقا وتتناول مطرقة وتحطم الباب ثم تقف بباب الفرقة مشدوعة ، مرتعبة .. لقد شاهدت ساقى صديقتها مملقتين في الهواء وتذكر عندها ان صديقتها لم تتحمل عمار القرية الظالمة وفراقها من جهة اخرى - فآثرت الانتحار .. بشق نفسها من السقف .

لقد كان لروح ما في هذا الفيلم موقف « اودري هيبورن » الاخير .. عندما اندفعت بقوة اللاشعور لتكتشف سر صديقتها .. فقد كان مشهدا حثريا ، وفريدا في السينما ، اذ قلما عالج مخرج استنتاجات ابطاله بتلك الطريقة التي عالج فيها وايلر استنتاج هيبورن - الباطني .. ولقد كان جليا تاثر وايلر بعوامل نفسية معينة السبب الذي جعل معظم افلامه الاخيرة تأخذ وقائع نفسية .. ففي - الهمس العالي نجد تلك السلوكيات المعقدة بفعل ثقل العوامل الاجتماعية التي نست خلالها وتعملت مشاقها .. ولهذا فوايلر لا يبحث عن قضايا بديهية في عمله .. بل يؤكد على باطنية الفسل لا انعكاساته الظاهرية كما يفعل عادة مخرجو الافلام الاميركية والفرنسية والانكليزية ذات الطبيعة الشارعية او

مياه التافورات المتناثر تنسى الاميرة قصرها وكبرياء العرش نسيا تاما .

ويصل الليل .. ويقرر هو ان تعود هي الى قصرها .. ولاول مرة في حياتها عشاقية - وسيارتها تقف بباب القصر الكئيب .. تشعر الاميرة بقلبي يدق للصديق الغريب ولاول مرة ايضا تجد ان ليس في مقدورها تمالك اعصابها فتزعم بنفسها على صديقتها وتماثقه مودعة بمرارة .. ثم تفادى السيارة مهولة صوب القصر .. وفي اليوم التالي .. وعندما تدعو الصغيتين لزيارتها .. ويحضرون امامها .. تستعرضهم واحدا .. واحدا .. فتقع عينها على صديقتها .. فتبتسم له .. وتصعد السلمة الى محبرها ..

وفي عام ١٩٦٣ حقق وايلر واحدا من افضل افلامه الاخيرة والتي ظلت لتحمل طابعا سايكولوجيا عاما فكان فيلم « الهمس العالي » الذي قامت ببطولته اودري هيبورن امام شيرلي ماكلين .

ويتحدث وايلر في الهمس العالي « عن مدرستين شابتين ، على قدر وافر من الجمال تفتتحان مدرسة للاطفال في قرية اميركية منعزلة .. ويتيسر للشابة الاولى « هيبورن » التعرف على احد الشبان الاغنياء فتتشا بين الاثنين علاقة غرامية . ويقرران الزواج . وحين تشعر المدرسة الثانية - شيرلي ماكلين - بانها سوف تفقد صديقتها اذا ما تزوجت تفتعل في المطبخ موقفا حادا تعتقد فيه زميلتها على التفكير في الزواج .. او الاقدام عليه ..

وخلال مواقف الفيلم المتقدمة تتلخص اعين تلميذة هتني المدرستين .. تراقب حركاتهن . وتستمع الى السجار الكلامي المنفجر بين الاثنين حيث تهرب الى جدتها فتتمسك في اذنها بان ثمة علاقة عاطفية شاذة تجمع بين المدرستين الامر الذي يجعل المدرسة الثانية

- تروانس ستامب - عمله قائلا بأنه كان يعمل لها في قلبه حبا خالصا ولا كان لا يجد في نفسه القدرة على مصارحتها لخبثته وخوفه من أن تسخر منه . .
يقرر خطفها !

وفي القبو تعيش الفتاة - ميراندا - سامنتا ايكر حربها العصبية مع هذا الشاب الغريب ورغم أنه كان يسمى إلى كسب ودها واشعارها بالعاطفة نحوه بما يقوم به من خدمة تامة لها تزداد هي رفضا له واستياء من عملية خطفها الذي قام بتنفيذها . . وتطالب بإطلاق سراحها . . حتى انها تقدم جسدها له عوضا عن تلك الحرية الا انه يرددها بفضيق قائلا بأنه لم يخطفها برغبة بجسدها وانما لانه يحبها اذ انه لو كان يسمى وراء الاجساد لوجدتها بكثرة . . وفي احد المواقف يربها مجموعته الناعمة من الفراشات لكنها ما ان تبصر الفراشات وتشاهد صورتها منعكسة على زجاج صندوق الفراشات حتى تقول بهيئة والم - حسنا . . والان ضمنتني الى مجموعتك هذه ؟؟

وفي نهاية الفيلم تطلب ميراندا منه النزول الى القبو وحينما يتقدمها نازلا السلم الصغير تتناول مبرحة مطروحة جانبيا وتوجه اليه ضربة عنيفة في رأسه وتطلق ساقها تريد الفرار . . لكنه ورغم فقدانه لتوازنه ورغم انسكاب الدم الغزير على وجهه يستطيع امساكها وكبح ثورتها تحت وابل غزير من المطر وخلف غشاء كثيف من الدم . . ثم يسحبها الى القبو وحين يروم الخروج ترتطم قفصه بسلك الدقاة فينقطع التيار الكهربائي عن المدفأة ويخرج هو ليطلق الباب خلفه بمنف ومن ثم ليركب سيارته كي يصل الى المستشفى . . وبباب المستشفى يسقط فاقدا وعيه . . ويمضي في المستشفى ثلاثة ايام .

وبعد تلك الايام الثلاثة يعود فريدي الى بيته ويسرع حالا الى القبو وما ان يفتحه حتى يجد ميراندا على فراش الموت . . فلقد ماتت من الخسوف . . والبرد . . والجوع . .

ولقد اخطأ وايلر في نهاية هذا الفيلم عندما ترك بطله يتحدث لنفسه قائلا : لقد اخطانا نحن الاثنين . . لقد اخطانا انا لانني لم أبحث عن هذا العناد لابلت يجب علي تركها عندما وجدتني على هذا العناد لابلت عن فتاة أخرى . . بسيطة . . طيبة يمكن لي أن أقوم بتثقيفها وتعليمها وفق ما اريد . . كذلك اخطأت ميراندا عندما بالفت في عنادها تجاهي . .

ان وايلر في هذا الكلام يستجمل المخرج ويعتبره غبيا لا يستطيع استشفاف موضوع الفيلم واستيعاب نتيجته الا ان هذا لم يقلل من كونه - جامع الفراشات - هو من اروع الافلام وايلر الاخيرة

البيتية المصاهرة الصرفة . . ان تأثيرات النظام الاجتماعي والسياسي على افعال الاشخاص ينتج مواقف معينة تتفاوت في حدتها ومدتها ومخرجها الافلام التي ذكرنا قلنا يبحثون عن الشخصيات المناضجة ضمن ذلك التأثير ان دراستهم تنصب على شخصيات غارقة وهو دليل عجزهم عن فهم شخصيات اعرق . . ان فهم الشخصية الانسانية ذات الفهم المعين والافعال المعينة لا يتجسد الا عند المخرجين الجهابذة ممن صرفوا سنتينا من حياتهم على دراسة شتى مناحي العلوم النفسية والاخلاقية . . وهكذا نجد وايلر متفوقا متفكرا متفكرا من معالجة أحداث افلامه ووايلر في - الهمس العالي - استخدم كل ما يمكن ان تقدم السينما التعبير عنه . . فيتحدث بحرفية الفن التقليدية مازجا ذلك بكبت يكتشفه المتفرج والذكي بطول عناء

ومن ناحية تكنيكية يلج وايلر على عكس المناظر الخلفية بوضوح فيما هو دارج في السينما الان هو بروز المناظر الامامية بوضوح بينما تظل المناظر الخلفية مظلمة مبهمة . . ان توضيح ابعاد الصورة بدقة فاتحة من اهم مرتكزات عمل وايلر لذلك بدا واضحا ان العجز عندما كانت تتحدث مع المنفوستين من بعيد كانت تبدو معهن بوضوح ونقاء في وقت تتقدم كادرات الفيلم حفيدتها واقفة خلف الجدار تستمع لما يقال بين النسوة . . ان وايلر هو افضل من صور افلامه بهذا الاسلوب . . ولصل احدا ما لا يوازيه في ذلك غير اورسون ويلز . .

وفي عام ١٩٦٤ حقق فيلما اخر بعنوان « جامع الفراشات » الذي نحن بصدد الان . .

والفيلم يحكي قصة شاب معقد نتيجة سخرية مزمنة جابه بها المجتمع منذ صغر سنه السبب الذي خلق في نفسه شعورا بالنقص والكبت العاطفي مما سبب عجزه عن التلاؤم مع المحيط الانثوي وتولد في نفسه شعور بالانعزال والاستغناء بجمع الفراشات الميتة وحين يفوز بجائزة في احدي المسابقات يشتري بيتا قديما في مكان منعزل ويقرر العيش فيه . . وخارج بيته القديم يستلطف رؤبة فتاة جميلة كانت تمر يوميا في شوارع المدينة دون ان تشعر هي بذلك ويقرر في خيلة نفسه ان يقوم بخطفها . . وهكذا يستقل سيارته ويخرج مترصدا للفنساء وما ان يشاهدها تدلف في احد الطرقات الفرعية حتى يصعد بسيارته اليها ويندبل ميلل بسائل مخدر يهاجمها ويكمن انها لتسقط بين ذراعيه فاقدة وعيها بعدها يحملها بسيارته ويعود بها الى قبر ائته في اسفل بيته القديم خصيصا لها .

وحين تعود الى رشدها تفتاج بوجودها في ذلك القبو المنعزل وحين تستطلع الامر منه يبرد فريدي

.. لقد استخدم مناخا متوازيا مع فكرة الحدث ووقوعه .. فعندما كانت ميراندا في لوج كورتهلوكان فريدي في منتهى مقاومته كانت الطبيعة تمطر بعنف لتنتج مع الحدث الواقع سمفونية ذات بعد عاسوي صاحب الإيقاع ..

ومن الملاحظ أن افلام وايلر التي حققها في الستينات لا سيما « الهمس العالي » و « جامع الفراشات » قدمت نماذج من إنسياسات المعقدة المكبوتة فالبطل فريدي في « جامع الفراشات » هو سلوكية معينة تشبه الى حد ما سلوكية المدرسة التي لا تستطيع فراق زميلتها فتقرر اعدام نفسها بالجل في « الهمس العالي » .. كذلك نلاحظ في افلام وايلر ذلك الهارموني الهادئ المنبعث وفق سيناريو معد بالكثير وسائل الكتابة تقليدية ثم ذلك التصوير الرائق المعتمد على اللقطات المتوسطة القريبة .. فمن النادر أن تشاهد لقطة عامة بل أن لقطات « جامع الفراشات » العامة لا تكاد تمد على اصابع اليد الواحدة ..

وخلال الاسابيع الماضية عرض في بغداد احد

افلام الوايستون الاميركية وقد اخرجها ويليم وايلر عام ١٩٥٨ - باسم « البلاد الشاسعة » وقام ببطلته نجمة القديم كريستور بيك مع مجموعة من كبار ممثلي هوليوود ك جين سيمونز وكارول بيكر وشارلس بيكفورد وشارستون هيستون وبوليفس وشوك لانزر وغيرهم ..

(١) بعد افلام جنسيتي وهرقل وجوليات والاقالة الطويلة من الجبابرة التي ظهرت بعدها وهي افلام ايطالية تطلعت بعد نجاح فيلم « هرقل الجبار » الذي مثله ستيف ريجز وسيليا كوزيتا عام ١٩٥٨ .. تحول بعد تلك الافلام ظهرت موجة افلام القصصيات وهي افلام يعقها واسمهايون اميركان في ايطاليا ومنريد مستطليق فئة الاجود التي يتقاضاها الممثلون والمخرجون والممثلون خلف الأجهزة الفنية وهناك فيلم الوايستون المنتج في هالين هوليوتين يقل من حيث التكاليف عنه في هوليوود كالمستوى الثالث .. وهذه الافلام ذات موضوعات سطحية مكررة وتعتمد على جوليات جديد ينتمي الى القرن التاسع عشر شأنها في ذلك شأن الافلام الجلسوسية والمصورمان - الله ..

(٢) الوايستون : تعني افلام الغرب الاميركي وهي التي تدور حول دعاة البقر والفلموس والبريين والقتلة والفرار من وجه طمادة والناكرين من الحرب الاهلية والكهجرين الى اميركا .. الخ ..

(٣) يذكر بعض النقاد بشؤون السينما انهم سمعوا من بعض المصادر بأن مصور فيلم « جامع الفراشات » هو فنزويلي اسمه ليس الراوي ولا تعلم على صحة هذا الكثير رغم سطواتنا الحصول على تايكس الايلم الاكود وانما كان الامر كما سمع الاخوة المعينون فهذا لغز فلفظن الامر في الذي اليك في جميع المجالات فنركه وتمكنه ..

(٤) يرجى مراجعة العدد ٤٣ من مجلة الثقافة والتلفزيون الصادر في ٢٥ تشرين اول ١٩٧١ تحت باب - افلام الشهر - حيث كتبت مقالا نقديا عن الفيلم المذكور ..

The Collector — films and filming-November 1965 35.

- ٢ - فتانون خلف الكاميرا « هوشاك كلوسي - ويليم وايلر مجلة السينما العدد (٤٣) ١ تموز ١٩٥٦ بغداد -
- ٣ - تاريخ الفن السينمائي - ج١ ج٢ - جورج ساندول -
- ٤ - ملحق خاص بالسينما - جريدة النهار - العدد ١٠ تشرين الاول ١٩٧١ -

فيلم « البلاد الشاسعة »

دراسات جماليات السينما الغربية

بقلم : فايسمان

ترجمة : عبد الهادي الراوي

تعد النظريات الجمالية السينمائية وممارستها في البلدان الرأسمالية حاليا ، سلاحا مهما للفكر البرجوازي وطريقة للتأثير على أوسع الجماهير .
ان الطبقات الحاكمة في الغرب تقدر قوة السينما الهائلة ولذا لا تدعها تتحرر من سيطرتها .

ان تكاليف الإنتاج المرتفعة وهيئة شركات التوزيع ، والرقابة المباشرة وغير المباشرة ، كل ذلك يؤثر على الاتجاه الفكري للسينما . علاوة على التأثير الآخر وهو الاقل ظهورا والاكثر مفعولا - الظروف الروحية التي يعمل في ظلها السينمائيون ، وتلك النظريات الفلسفية والجمالية التي تكون الاساس للفكر البرجوازي .

لقد تميزت السينما الغربية في السنوات الاخيرة بتعدد الاشكال وطرق التعبير وكمية ونوعية الافلام المنتجة وتعدد الاتجاهات الفكرية .

كما وان النجاحات الفنية في البول الاشتراكية ، وفشل الافلام الرجعية المفصوحة قد قوى تطلع

مثقفى الغرب نحو الواقعية الاشتراكية ، بل واقنع حتى منتجي الافلام الرجعية بالاخذ بنظر الاعتبار روح العصر ، ولهذا ، قال جانب فيلمي « نائب منشوريا » و « جدار برلين » الموجهين بشكل مفضوح ضد الاشتراكية ، ولتذرية الروح الشوفينية لدى المتفرج ، قال جانب هذا النوع من الافلام ، تبرز اخرى ليست مفضوحة بهذا القدر ، لكنها ليست اقل رجعية كقلم « اطول يوم (في التاريخ) » الذي يروي قصة انزال الحلقاء في « نورمانديا » كحدث قرر نتيجة الحرب لكن القلم لا يذكر كلمة واحدة عن دور وانتصارات الجيش الاحمر البطولي في دحر النازية .

الفلم المذكور يستخدم اسلوب تناسي الحقائق التاريخية ويستغل كل ما في جعبة «الفلم الحربي» ليوحى للمشاهدين ، وخصوصا الشبان منهم ، تصورا خاطئا عن الحقائق التاريخية ونسبة مايدله كل حليف في دحر النازية .

هناك شكل اخر للسينما الرجعية ، الافلام التي تمجد طريقة الحياة الغربية ، الحضارة الغربية ، « مبدأ تكافؤ الفرص » وما الى ذلك من المظاهر المزيفة لديمقراطية النظام الرأسمالي .

ان مثل هذه الافلام اكثر من ان تحصى ، فاعلمها - الافلام الغربية - تنسق بشكل او باخر ، الواقع القبيح للرأسمالية وتغطي عيوبها .

وحتى في بعض الافلام التي تحصل في الظاهر افكارا موجهة ضد البرجوازية نجد افكارا غريبة عن الاشتراكية ، وهذا التناقض الظاهري يحصل معاني كثيرة : انه يعكس علامات اندثار بعض الاتجاهات في الواقعية الانتقادية ، ويبرز مدى التعقيد في تشابك العوامل الاقتصادية والاجتماعية والنفسية التي تؤثر في ابداع الفنان في المجتمع البرجوازي .

ان اقل الفنانين شرفا لم يعد يريد تحمل مسؤولية الدعاية المفضوحة للبرجوازية الاستعمارية؛ انهم يدبونها ويبحثون عن قيم فكرية جديدة ، ويحاولون نقد النظام القائم ، لكن اكثرهم لا يزال بعيدا عن العلاقة الثورية بالواقع ، و فقط من هم اكثر شجاعة وفطنة يجدون القوة للتحويل الى جانب الطبقة العاملة الثورية في السياسة والابداع .

اما الآخرون وبالرغم من انهم يفهمون ان اساس الديمقراطية البرجوازية قد اخلست ، فهم لا يستطيعون اتباع طريق آخر .

ان عداهم للبرجوازية يكون احيانا سلبيا تماما؛ فهم يرفضون اذلال الانسانيات ويشبكون اندثار الشخصية الانسانية ، لكن ماذا يجب ان يحل محل الظروف اللا انسانية ؟ اية مثل عليا تستطيع ان

تلمهم الانسان ؟ انهم لا يستطيعون الاجابة عن هذه الاسئلة .

ان رؤيا الفنان وموقعه في النضال الفكري يتحددان ليس بالدوافع أو المزاج الشخصي بقدر ما بالنتائج النهائية التي يوحىها الفنان للمشاهد عن طريق ابداعاته . وكثيرا ما يحدث ان الفنان ينفذ بلا شفقة بعض جوانب أو كل الواقع البرجوازي ، لكنه لا يستطيع ان يقتصر على المشاهد طرعا لحل المشاكل الاجتماعية . واكثر من هذا ، انه غالبا ما يرفض كل امكانية لحل تلك المشاكل ، وهكذا ويكون ارادته يؤكد المزاج الاستسلامي والتشاؤم الاجتماعي ، ويحمل الانسانية ذنب العلاقات الاجتماعية اللا انسانية ويتهم كل البشر بانهم مذنبون وخاسرون منذ الازل وانهم غير قابلين للإصلاح ابدا .

عندما نحلل ظواهر السينما ونصمم الخواص الابداعية لبعض الفنانين والمدارس والاتجاهات الفنية ، يجب ان لا نسقط في الاجتماعية القطة وننسب للفنان الشريف صفة الدعاية الفكرية الرجعية ، ويجب ان لا ننسى انه مع كون الافكار الفنان تقدمية بشكل عام ، وتعاظمه الذاتي مع افكار السلم والديمقراطية ، وانسانيته ، فان موقعه كفنان يمكن ان يكون خاطئا او مضرا .

ان عدم وضوح وانتقائية افكار الفنان يمكن ان تسقطه تحت تأثير اكثر الفلسفات رجعية ، والتي تقوده الى نتائج غير متوقعة احيانا ، وحيثما الى نتائج معاكسة تماما للافكار الذاتية التقدمية التي كان يبدو انه يؤمن بها ، وهنا تكمن الصعوبة في تحليل بعض ظواهر الفن السينمائي في الغرب .

عندما نقف ضد الادعاءات الرجعية المكشوفة في الفن يجب ان نقيم بهلوه في الوقت ذاته ، انتاجات الفنانين التقدميين بشكل عام وان لا نتماهى عن تأثيرات الفلسفة وعلم الجمال البرجوازيين ، المفرة على هذه النتائج

في التركيب العام للوعي الاجتماعي للعالم البرجوازي الحديث ، يصبح التأثير المتبادل للفلسفة والفن أكثر عمقا وتعقيدا ، فكثير من التيارات الفلسفية الحديثة تشابك مع الاتجاهات الفنية ، وقضايا علم الجمال والفن تكون محور النقاشات الفلسفية .

وحسبنا ان نذكر ان مشكلة الانسان كشخصية هي إحدى المشاكل الحيوية في الفن الحديث ، وهي في ذات الوقت أكثر المشاكل عرضة للنقاشات الفلسفية ، وكانت هي المشكلة الأولى في المؤتمر الفلسفي العالمي الذي عقد في المكسيك (ايلول ١٩٦٣) .

وعلى ان نضيف هنا ان اكثر النظريات الفلسفية الحديثة - (الوجودية ، السيكولوجية الفردية) كانت قد دخلت وعي كثير من فئات المجتمع البرجوازي من خلال الادب والمسرح والسينما . . . اي من خلال الفن .

ولهذا السبب يتبين مدى أهمية تمليك بعض اتجاهات الفن السينمائي الغربي وتأثيرات التيارات الفلسفية و « الاستيتكا » البرجوازية . ونعني قبل كل شيء التيارين الأكثر انتشارا : الوضعية واللاعقلية .

الوضعية (٢)

الوضعية في شكلها الحديث « الوضعية الجديدة » (يراها النقاد الماركسيون تيارا فلسفيا يستهوي أكثر ما يستهوي بعض المثقفين البرجوازيين المهتمين بالعلوم الطبيعية) ، لكن تأثير التفكير « الوضعي » أعم من ذلك ، فهو يتغلغل في البحوث الاجتماعية ويؤثر بقوة على « الاستيتكا » والممارسة الفنية . تكمن حقيقة « الوضعية » في محاولتها سلب الفلسفة خاصيتها العقائدية والتصميمية وتحضير (تصغير) المعرفة الفلسفية بشكل عام ، وتضع « الوضعية الجديدة » مطلبين فقط لبحث كل حركة في الفكر : « التجريبية المضمة » أو « المنطق الشكلي الضيق » . ففي علم الاجتماع تعني « الوضعية » عمليا « الامتناع عن التطفل في أعماق ظواهر الحياة الاجتماعية » ، فعلماء الاجتماع « الوضعيين » يفتنون ، قبل كل شيء ، بوجود الوصف البسيط والمباشر لكل حقيقة أو حدث على حدة ، وفي « الاستيتكا » تقف « الوضعية » ضد التساؤل عن مدى غنى المضمون في العمل الفني ومدى تعبره عن حقيقة الظاهرة المصورة ومدى تنفكه في أعماق الحياة الاجتماعية ونفسية الانسان كشخصية .

ان العقائد « الوضعية » عند التطبيق في الفن تظهر على شكل - وثائقية - تسعى لتصوير الحقائق الحياتية ، أو كما يقولون - الصور الحياتية ، بدون أية محاولة لفهمها أو إعطائها تفسيرات فنية خاصة بها .

وغالبا ما يتحول الفنانون في هذه الحالة الى باحثين اجتماعيين أو يهرع الباحثون الاجتماعيون لاستخدام آلة التصوير . وبالطبع فان الفنانين والباحثين الاجتماعيين يستطيعون بهذه الطريقة ان ينجحوا في اكتشاف وقائع حقيقية تتكلم أحيانا عن نفسها بنفسها . لكن وبشكل عام ، ان علاقة الوضعية بالواقع

الاحتجاج فقط في رصد السقوط الاخلاقي للجنس
الموسوم باللااخلاقية .

لما سبيل الخلاص فهي دوماً بالاتجاه للدين او
لوصفات (فرويد) للتخلص من « عقدة الذنب » .
كتب (بيكاس) في نفس المقالة : « بالنسبة للجيل
الجديد في السينما الامريكية ، التناقضية والارتجال
تتوحيان فقط اهدافا سلوكية : التناقضية كوسيلة
للتحرر من القوالب الفنية والاجتماعية والاراء البالية
والنقطة الفنية للحياة » .

ان سبب جنة وعصرية مثل افلام (راكوزين) -
« بايوري » و « ارجي افريقيا » - كما يراه الناقد
الامريكي - « هو الاخلاص الغريب من الاستكانة في
طريقة النظر الى الواقع » .

صحيح ، يمكن التحدث هنا عن الاستكانة بمعنى
« الوقوع امام الوقائع » ولكن ليس عن ادراكها
المريض ، او الاحتجاج ضدها !

وبهذا المنحى يتميز بشكل خاص القلم الامريكي
« العين الفاضية » للمخرج (سيدني هاير ، جوزيف
ستريك ، بن مينواي)

لقد استمر تصوير هذا القلم سنوات عدة ، اذ
كان مؤلفوه يصورون حياة (لوس انجلوس) بدون
خطة مسبقة او موضوع معين الشوارع
والمطارات والبارات الليلية . . . ومشهد تسجيل
ومقبرة كلاب ، وللصارعة الممرة غير المقيمة والنشرة
الدينية عند بعض الطوائف الخ . . .

وقد نتج من كل ذلك لوحة غريبة تحوي القبح
والتفسخ ومختلف درجات سقوط الانسان ،
والتناقضات المخيفة للحياة الامريكية . . . لذا فقد
اضطروا لاختلاق موضوع بسيط لربط هذه
المشاهد فيما بينها ، واستعانوا بمثلة لهذا
الغرض . . . امراة باسم « جوديت » حياتها معلقة
بسبب خيانة زوجها لها وطلاقها منه . . . تأتي الى
(لوس انجلوس) فتسكن بحياتها الفقيرة ولمسي
باراتها ، فتسقط في اليأس اكثر خاكت .

الفلم بمجموعة عبارة عن حوار داخلي بين
(جوديت) وضميرها وافكار البطة حول مصيرها
. . . . والاشياء التي تراها . وقد ربطت المشاهد
للمصورة وتناقيا مع المشاهد التي مثلتها المثلة .

بعض المشاهد كانت تصورات واوحاما مرضية
تغلب عليها « الفرويدية » ، ولهذا كانت النتيجة
النهائية : فلما متشائما جدا يصور التفسخ ، لكنه
لا يجيب عن السؤال المطروح ، وبالرغم من افكار
البطة عن معنى الحياة ، فالفلم لا يحل انكبادا
كبيرة لمقارنة الصور المسجلة لتعنف والتفسخ ،
فظهرت هذه الصور وكأنها لا بد منها .

ان « لوسون » محق عندما يقول : « ان هذه

نقود الى الطبيعية المادية والى الامتناع عن الغوص في
اصناف الظواهر وهذا ما يظهر بوضوح في الافلام
الاخبار التي قال عنها الناقد (تري اجيل) : انها
اسفار غير دقيقة وغير محددة وغير كاملة تتبع مجرى
الزمن ، يعكس التاريخ الذي يدرس الحوادث
باسبابها ونتائجها .

يطس النظريون والفنانون البرجوازيون النزوع
لتصوير الحياة على هذه الشاكلة ، بان الانسان
مخلوق غير كامل ، قلق ، يبحث دائما ، تائه كالأعمى
في العالم الفاض حتى ان تسجيل الجزئيات بدون
استخلاص معانيها ، يعتبر من وجهة نظرهم ، من
ميزات العمل الفني الجيد .

وهكذا ، فالناقد الامريكي (باكمان) يؤكد ان
السينما التي ينزع فناؤها نحو « الواناقية » تصبح
شخصية اكثر وتشمل وجهة نظر المخرج اكثر ، عندما
تكون فكرة الفلم موجودة في الوقائع نفسها لا في تأثير
الوقائع على المشاهد لغرض فكري او تربوي . . .

يلقي (باكمان) كل ما قسمته الواقعية الانتقادية
من فن تقديمي ، فهو يعنى مثلا : ان واقعية (غريفت
شترود هايم ، فورد) وهمية . و ان كلاسيكي السينما
الامريكية كانوا مهرة استطاعوا بفضل العاطفة
القومية استخدام التناقض في المشكلات العصرية او
تلك التي تبدو وكأنها عصرية .

ويدخل في عداد مثلي هذا الاتجاه في السينما
سينمايو مدرسة نيويورك - (شيرولي كلارك ، جون
كاسافيش ، جونساس ميكاس ليونيل راكوزين)
والمخرج الفرنسي (جان روش) . . . واخرون .

ان القواعد الجمالية للسينما «المباشرة» او
«الاخبارية» تنسل الى كثير من الاتجاهات في السينما
الغربية التي تجمعها خصلة مميزة الا اجتماعية .

وبالرغم من ان ابطال هذه الافلام يمتزجون
ظاهريا في محيطهم المصور بواقعية دقيقة ، فان
شخصياتهم ليست نتيجة للعالم المحيط بهم ، بل
تكون وفق قوانين اخرى . . . انها شخصيات ذات
خصائص اخلاقية تجريدية .

ان معرر مجلة « الثقافة السينمائية » -
Film Culture (جونساس بيكاس) يلاحظ :

« ان اكثر المعاصرين فطنة بدأوا يعون الرياض والكتب
والتصنع الذي يلا حياتهم ، وسيولد هذا الوعي
الشك والقلق ، وهذان بدرهما يقودان الى القوض
حيث يمكن البحث عن الاسس الحقيقية للحياة . . .

الشباب يترددون على البيت البرجوازي المريح وعلى
المقاييس الجمالية ويتخلون بصفوة عن حياة الطبقة
المتوسطة والرأسمالية ، ورغم ان هذا الاتجاه في
السينما يعنى عن نفسه كمثل للجيل ، فانه يضع
نصب عينيه اهداف سلوكية فحسب ، ويبقى

الا تشبه حياة كل البشر سواء في غينيا الجديدة أم في نيويورك أم في هامبورغ ، الحياة في الضرع الحجري !!

كثير من المشاهد مرتبطة بحيث تأتي بعد المشاهد المصورة في أماكن ثانية ومختلفة . مشاهد من حياة العواصم الأمريكية والأوروبية ... العادات والطقوس من الوحشية عند البدائيين تتباين تارة وتذكر من بعد عادات الناس المحضرين تارة أخرى . بهذا مثلا زعيم إحدى القبائل قد حبس نسائه في قفص خشبي لتسمينهن ، واسمنهن مستكون احبهن لديه ... وذلك معهد للتجميل في نيويورك كل قوى التكنولوجيا الحديث فيه موجهة لهدف واحد هو تخليص الأمريكيات السمينات القبيحات الخنيات من الشحوم .

البحارة على ظهر باخرة حربية يرتضون من جهة لأخرى ... ومرة من اليمن وأخرى من الشمال تمر الزوارق حاملة الحسان بلباس البحر ، في أعماق غابات غينيا شاب يهرب من جيلا قبيلته ولا تتقدمه أعلى الأشجار ... وهذه صور أخرى رهيبة : موت المحضرين في دار العجزة ... لييلة حرة في هامبورغ ... الحساس الديني في قرية ايطالية حيث يمزق الشباب اجسادهم بفرشاة حديدية فيقطر الدم على الطريق ... انهم يمينون طريق المسيح - طريق الآلام . وأخيرا مصارعة الثيران وركض الحيوانات الهائجة في شوارع إحدى المدن البرتغالية . وفي نهاية الفلم تظهر قبيلة مبشرة في الجبال تعبد طائفة مروت ذات يوم واختفت ، انهم يصنعون من القش شبها (للطائر السماوي) ويمبدونه ... فإذا تمنى هذه النهاية ؟

يمكن أن تكون الطائفة رمزا للحضارة والامل لقبيلة نستها الحضارة ؟ لكن الحضارة نفسها والتي شاهدناها في الفلم رهيبة ... قاتلة ... لا انسانية .

ان افلاما شبيهة بفلم « حياة الكلاب » لها « استيتكية » خاصة - (« استيتكية » القبح) . كثير من المخرجين الوتائقين يفضلون التلمذ لهذه « الاستيتكية » دون أن يروا وجهها آخر للواقع ، او لا يريدون عن قصد ، عكس غرضها الوجه . طبعا ، ليست كل هذه الافلام متساوية ... اذ تصادف بينها افلاما تقدمية واضحة الاهداف ودقيقة فني اختيار المادة مثل فيلم (روسيف) « الموت في مدريد » هذا الفلم المتفجر غضبا ضد حكم فرانكو الفاشي في اسبانيا والذي يذكرنا ببطولات الحرب الاهلية ١٩٣٦-١٩٣٩ ، او فيلم (ماركو) - « آبار الرابع » والذي يعتبر وثيقة شجاعة عن باريس ربيع ١٩٦٢ ، عندما خرج الباريسيون احتجاجا ضد

المشاهد عنيفة من وجهة نظر مراقب برجوازي مسروق . بعد ان نمر البطل بكل عدايات جهنم . ويحدث سيارة (وربما متعمدا) وبمصلية جراحية خطيرة ترجع الى الحياة تأنها ولدت من جديد فتتصالح مع الواقع ... انها ترى الطبيعة في اكثر الناس سقوتا . وتفكر بان كل الادميين بشر ... ينتهي القلم بصورة البحر اللامتناهي والبطل على شاطئه ... والبحر هنا يبدو رمزا للتسامح والصلح .

فيلم « العين القاذبة » كان بداية لسلسلة من الافلام الأمريكية والأوروبية صورت تحت شعار « سينما - الحقيقة » او « الحياة كما هي » . والميزة الرئيسية لهذه الافلام - الوثائق ، الافلام - الاستعدادات والافلام - الشخصيات ... كما يلاحظ (يونيكفنتش) هي « انولوج انزاد بكل ماهو مرضي وصارخ في عروسته وبالشخصيات ذات الخيزات المرضية . ان مخرجي هذه الافلام في ذاتهم شريرة ، وموهوبون لكن لا يهم لا يريدون ، اولا يستطيعون مضج مأساة الحياة في العالم ، الراسماني يتراخضون من مكان لآخر ليجدوا قطعة من الحياة التي تهم المشاهد بظاهرها المتسوق وتؤثر عليه بتسلسل يغاروب مفعول الصحافة الرخيصة » .

فلم « حياة الكلاب » انتاج ضخم على مستوى الكرة الأرضية . صورته جيش من المصورين وجيشه المخرج الايطالي (كوالتيرو يكابيتي) بعد مشاهدة هذا الفلم الملون والمؤثر جدا تسمر قبل كل شيء بالهجرة المرة ... اتوجد في عمل (يكابيتي) خطة معينة لوضع معين في هذا الحشد الهائل من المواد ام ان تعاقب صور القبايات البشرية والثراف المقرف موجه فقط للإثارة المرضية ١٩٥٩ ان التباين الشديد في نوعية المواد وعدم وضوح مواقف صانعي الفلم تجعل الاجابة عن السؤال صعبة .

في الفلم مشاهد قوية ومصورة بدقة وتتضمن فكرة محددة ، مثل المشهد المصور في المحيط الهادي ، حيث تموت كل الاحياء بعد التفجير النووي الأمريكي . وحتى السلاحف البحرية التي نجت من الموت تفقد سليفتها الطبيعية في المحافظة على النوم ، فبدلا من الذهاب الى الشاطئ لتضع بيوضها ، تتجه عميقا في الصحراء حيث ينتظرها الموت الاكيد . وكذلك المشهد الذي يصور حياة صائدي المرجان الشاقة والمهلكة ... لكن الفلم ككل يشبه عرضا عاما لبشاعة الجنس البشري ، ابتداء من الشعوب المتحضرة وانتهاء بالشعوب التي لا تزال بدائية ... في الفلم مقارنات غريبة : الا يشبه البيت البشري قفصا تتقاتل فيه الكلاب ويمزق بعضها بعضا ١٩٥٩

المشاهدين على مشاهدة ضعفه وعدم قدرته على كشف الحركة العميقة للحوادث الحقيقية ، فهو عندما يعرض وقائع مختلفة، معزولة عن تطور الحياة التاريخي وحتى عندما يكون ضد الوضع السائد ، فهو حتماً مشارك في تثبيت فكرة ثبات العالم وعدم إمكانية تبديله ، هذه الفكرة الرجعية العتيقة .

في الواقع ، إن الطريقة « الوضعية » في الفن لا يمكنها إلا أن تتعاضد مع الفنانين الذين يتبعونها حيث إنها عندما تسلب الفن حصته وواجهه في التصوير الموجه لمسيرة الحياة وتقييمها ، فهي تسلب الفنان حتى كونه فناناً وتسلب مضمون العمل الفني مقزاه - (يمكن تصوير أي شيء وسيكون « مجرّي الحياة ») وتقتصر حتى الشكل في قضايا تقنية بحتة ، فماداً يتبقى من الفن في هذه الحالة 15

إن من يريد أن يكون « وضعياً » حتى النهاية ، عليه أن يتبع طرق « الوضعية » فسي نتاج بشري . وطبعاً ليس صالحة ، أن مبادئ « الوضعية » لم تطبق بصورة متوازنة أبداً في الإبداع الفني . وليس صالحة ، أن صانعي كثير من الأفلام ، مثل « العين الغاضبة » و « الظلال » بعد أن جمعوا كميات من المادة السينمائية ، اضطروا لاختلاق مواضيع لربط المادة وإدخال ممثلين لإدراكها أولاً ثم عكسها بشكل منظم . إما في « الأفلام - الأخبار » الأخرى مثل فلم « روشي » - « أخبار صيف واحد » ، وفيلم « راكوزين » - « أرجس أفريقيا » فنلاحظ محاولات التنظيم الدرامي بدرجات مختلفة ، وهذا يقود إلى موقف معين من الواقع ، وهو تراجع عن المبادئ الأساسية « للوضعية » ، ومع ذلك فإن مثل هذه الأفلام « أخبار صيف واحد » ، ورغم محاولات مؤلفيها ، فإنهم لا يبلغون الهدف الأساسي للفن : التأثير الإيجابي على الإنسان .

٢- للبحث صلة -

(١) مترجم عن كتاب : « فن السينما » خصيصه ، هيئة الفقه ، مجموعة أبحاث - منشورات معهد الفولك السينمائي للاتحاد السوفياتي (شيكا) - مطبوعات « الفن » موسكو ١٩٦٥ من ٢٥٤ وما بعدها - المترجم .

(٢) « الوضعية » - [مضاعف العربي - الإيطالية] Positives (اللاتينية) ، وهي تترك فلسفي برجوني يحاول « الإذلال » فوق التثالية والكلاسيكية « وتكون « فلسفة علمية عقلية خالصة » ، مؤسسها الفيلسوف الفرنسي (كونت) تنطلق « الوضعية » من التجربة الحسية الفل و ترى وتقيس الفلسفة في إيجاد الطرق لربط التجربة العقل . أما التثالي الفلسفية والتي يسميها « الوضعية » - « ميتافيزيقية » فهي حسب رأيهم : لم قابلة للفن ولهم مهمة عقلية ، لهم عقلية انتقضي من صفة نتائجها بتجربة الحسية - المترجم .

جرائم الجيش الفرنسي السري ، في هذه الأفلام وخاصة في فلم (باركر) نجد التعليق من خارج « الكادر » يقوي دقة اختيار المواد ، وأهم ما في هذه الأفلام ، هو التغافل في جوهر الحدث المصور ، حيث يتحول التحليل الاجتماعي إلى إدراك للواقع ، ويصبح سياسياً ذا قيمة ، وبالعكس ، في أعمال أخرى مستمدة من ناحية الشكل والمادة المصورة ، وحتى في الأفلام حيث المخرجون « الوثائقيون » ينظمون المادة بواسطة موضوع بسيط وبمساعدة ممثلين محترفين أو غير محترفين (الذين يمثلون شخصياتهم الحقيقية عند بعض المخرجين) ، لكن حيث لا نجد التغافل في أعماق الحدث المصور ولا إدراكه ، فالفشل ينتظر حتى الفنان الموهوب .

فيلم « ظلال » من أول الأفلام « المترجلة » وهو عبارة عن « بحث » فني - اجتماعي أخرجته التيويدوركي المستقل (جون كاسافيتس) ، وهذا الفلم بنظرنا أكثر إنسانية وتوازناً ودقة - نفسياً واجتماعياً - من الأفلام « الشبه » « العين الغاضبة » .

إن المخرج عمل في البداية نسختين مختلفتين من الفلم . الأولى عبارة عن ارتجال كامل وبدون أي تطور للأحداث . أما النسخة الثانية (وهي التي اضطر المخرج لاختيارها) فهي منظمة درامياً إلى درجة ما . وقد دعا للأدوار المهمة ممثلين مع الإبقاء على مبدأ الارتجال وعدم الربط في مشاهد قاعة الرياضة والمطعم والشارع ومحطة السكة الحديدية والحديقة العامة . يتحدث الفلم عن حياة عائلة زنجية مكونة من أخوين (الكبير مضي والثاني بلا مهنة محددة) واختهما الشابة . تتعرف الزنجية الشابة على شاب أمريكي أبيض فتصبح عشيقته ، ولكنه يتركها بتأثير التمييز العنصري ، ولهذا تضطر للزواج من زنجي تقدم لخطبتها .

في بعض المشاهد يأسرنا الممثلون بدقة تحليلهم لشخصيات أبطالهم خاصة عندما يدور الحديث عن المشاعر الإنسانية المعقدة في جو خائق من التمييز العنصري . لكن الفلم ككل - لا اجتماعي - فالجسود العام الذي يصور « مسيرة الحياة » لا يكشف الواقع الحقيقي والعلاقات والأسباب والنتائج فسي المالم المصور ، فالجزئيات المصورة بدقة ، والتي تبين عبث حياة « الغنافس » الأمريكيين والمشاهد المؤثرة الأخرى ، مثل الشجار العفوي في الشارع ولقاء الشباب مع فتيات الهوى ، أو مشهد السخريّة من معرض النحت « التجريدي » ، كل ذلك لا يعطي التعميم الذي يستطيع وحده أن يوضح فكرة العمل الفني وموقف المؤلف .

إن (كاراغانوف) محق عندما يقول : « إن الفنان الذي يعرض (الحياة كما هي) ، إنما يجبر

فيلم جديد

الفصل الثالث

التطورات التي حصلت في المانيا وروسيا وفرنسا

بقلم : توماس وايزمن

ترجمة : مجيد ياسين

ازدهر فن صناعة الافلام في اماكن مختلفة وفي
ازمنة متفاوتة . فبعد بداية القرن حتى مطلع
العشرينات حصلت اهم التطورات - كما رأينا -
في امريكا . وكانت السينما تحاول في اماكن اخرى
ان تحتل مكانها في التاريخ . فقد انتج الايطاليون
افلاما كبيرة ذات مواضيع تاريخية مثل فلم
« كوفاديس » ونجد الفرنسيين ، الذين يؤكدون على
اعتبار انفسهم « مثقفين » يتشبثون « او بالاحرى ،
يقصون » غريسة قاتر « برنار » و « ريجان »
والكوميدي فرانسي « بينما ظلت السينما
البريطانية عديمة الاثر وظلت على هذه الحال فترة
طويلة من الزمن . وفي روسيا القيصرية كان يجري
تحويل العديد من الاعمال المسرحية الشعبية
والمروايات الرخيصة الى افلام سينمائية باعداد
وفيرة . ولكن لم يتسنى لهذه السينما ان تلد
مخرجين ذوي قيمة الا بعد ثورة اكتوبر . واذن
فخارج امريكا كانت السينما تعيش حالة ركود .
لم اذا بنا نجد هذا الزخم الخلاق يختفي من امريكا
ليزدهر فجأة في المانيا . لم يعقب هذا الازدهار
انشقاق حاد ومؤثر للمواهب في كل من الاتحاد
السوفييتي وفرنسا .

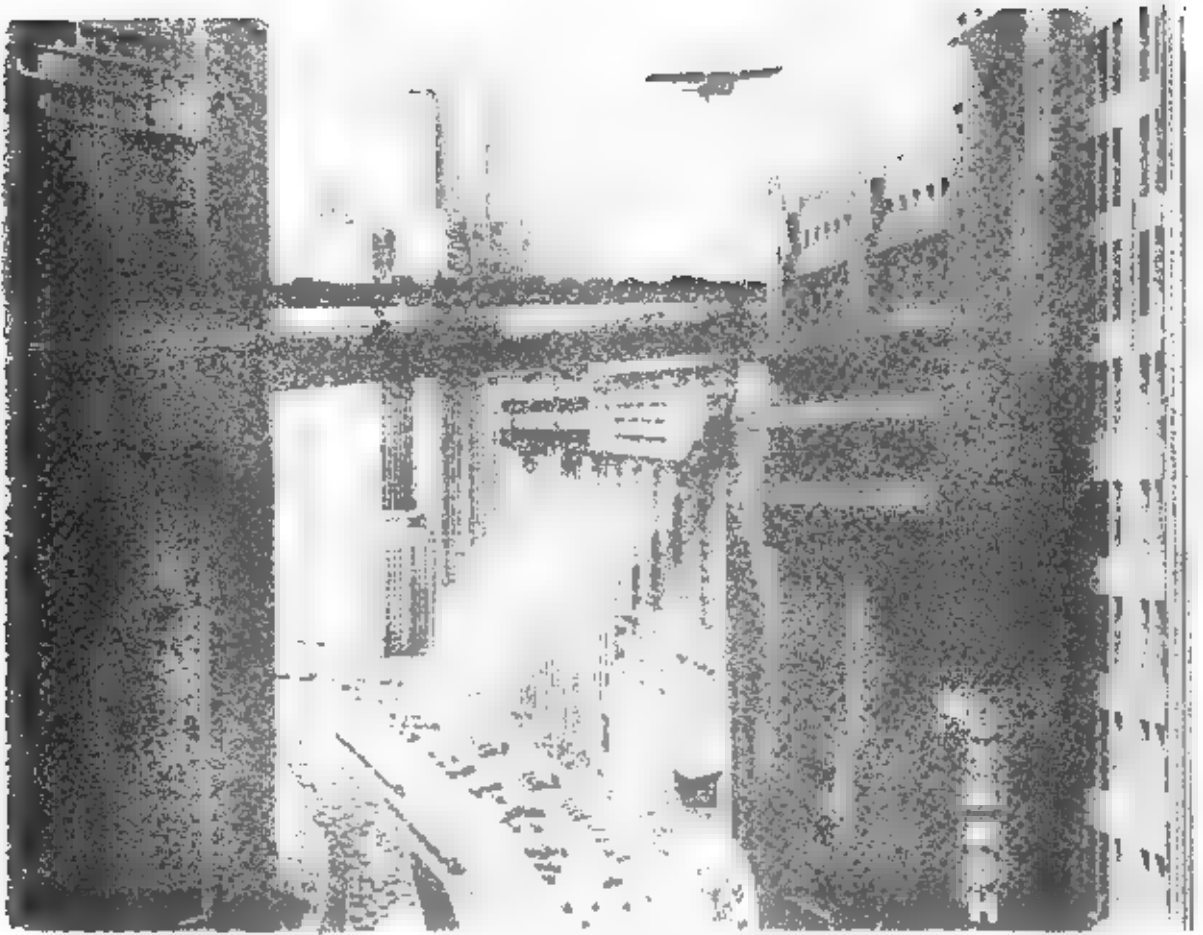
كانت افلام غريفيث جديدة بالاهتمام ،
بالدرجة الاولى ، لاتساع افق الحركة فيها
واحتوائها التام على المقومات التكنيكية لصناعة
الفلم وبراعتها وذكائها في تقديم المشاهد التي تعتمد
على الحركة .

واستخدم تشايلن من الايماءات للتعبير عن
الحقيقة المثلثة . كان كلا الفنانين يعتمدان مبدأ
الحركة الى الخارج . بينما نجحنا نجاح السينما
الالمانية في تلك الفترة بتجلى في قدرة تلك السينما
على سبر اغوار الفكر البشري .

فالافلام الالمانية (وانا اتكلم عن الافلام البارزة
لا الافلام التجارية) كانت تنطلق من مبدأ الحركة
الى الداخل . ولم تكن الحركة - بمفهومها
الفيزيائي - تمسها لذاتها ، بل كانت تكتسب اهميتها
من مدى قدرتها على إبراز ما يجول في الفهم او
التعبير عن صراع داخلي ما . لقد انتج الالمانيون اول
الافلام النفسية . وتخلوا ، في الوقت ذاته ، عن
المنهج الطبيعي الجاف الذي كان المخرج الاميركي
يؤثر به ، مفتقيا بذلك خطوات سابقيه في
تصوير الامواج وهي تلطم الساحل وغير ذلك .
معتقدا ان جالبا من مهنه كمخرج ينحصر في
التصوير الفوتوغرافي الذي يعطي صورة دقيقة
لواقع . وكان المتفرج يرى على الشاشة كل ما يمكن
ان تراه العين فعلا ولا شيء اكثر من ذلك . بينما
اهتم السينمائيون الالمانيون بان يجعلوننا نرى فعلا كل



أميل جانتنيك في [الضحكة الاخيرة]



متروبول فورتز لانك

عام ١٩١٩ • والفلم ميلودراما تتحدث عن طبيب مجنون - كاليغاري - يرتكب سلسلة من الجرائم بواسطة رجل مريض بداء المشي أثناء النوم ، يتوجه الدكتور كاليغاري تنويها مفناطيسيا ويتحكم بالتالي في عقل الرجل المريض • وغرضه من الدفع الى ارتكاب الجرائم غرض علمي : فهو يهتم كثيرا بمحاولة اثبات ان المرء يستطيع ان يستولي على ذهن الآخر •

والذي يروي القصة - وهكذا تبدو لقناعته - شاب كان صديقا لاحدى ضحايا الطبيب المجنون • والارتداد الطريفة في القصة هي ان المجنون لم يكن الدكتور كاليغاري • بل راوي القصة - حين يظهر انه كان نزيل مستشفى الامراض العقلية الذي يرأسه الدكتور كاليغاري • وما نراه على الشاشة ليس سوى الخيالات المربضة لرجل مجنون • وتجري أحداث القصة كلها في اجواء غير واقعية يريد الطبيب من خلالها ان يصور لنا العالم • كما يبدو

ما لا تستطيع العين البشرية ان تراه ، اي الافكار • مستخدمين لتحقيق هذه الغاية كل ما يخطر على البال من الاساليب والادوات • لقد ادرك المخرجون الاثنان اللامعون لتلك المعرة - امثال لافريز لانسخ ومورناو وروبرت فينه وبايست - ان الاشياء التي يحيط بها المرء نفسه (نوع السرير الذي ينام فيه نمط ورق الجدران الذي يغطي به جدران الصالون وشكل الساعة لجدارية التي يستخدمها) كلها تعطينا فكرة عما يكون عليه ذلك الفرد • وعلى ايدي هؤلاء المخرجين امتلكت السينما طاقات تعبيرية او وصفية • فبعد ان كانت الشخصيات في الفلم مجرد رموز اصبح لها عمقها وابعادها وفرديتها وخصائصها الذاتية •

ان اجرا استخدام للخلفية في التصوير السينمائي - وكانت جراحة قديمة حتى لم يحاول احد ان يقلدها فيما بعد - هو ما قام به « روبرت فينه » عند تصوير فلم «غرفة الدكتور كاليغاري»

ضربا من الهراء والتخلف - قالوا : « لماذا لا نصنع
أضواء إظلالا على ديكورات فلم الدكتور كاليغاري
هذا ؟ » وحين احتججت على هذه الطريقة البدائية
في صناعة الأفلام علق هيرت (وهو أحد
الثلاثة) قائلا : « اصنع الي يا هيرت يوم - نحن
نعيش في عصر تعبيري واعتقد أننا بصيغنا
الديكورات بهذه الطريقة سنساهم الى حد كبير في
إبراز العناصر المهمة في القصة ... » !

لعل هذه اللحظة من اللحظة المناسبة لتأمل
مسألة من المسؤول عادة عن نجاح - أو فشل -
فلم ما . وفي الحديث عن فلم « غرفة الدكتور كاليغاري »
نمة سبب وجيه في افتراض أن كاتب السيناريو
(كارل ماير) والمصممين الثلاثة قد ساهموا في
تحقيق عظمة الفلم بقسط لا يقل عن المخرج «فيه» .
إن اناسا كثيرين يدخلون عادة في عملية صنع الفلم
حتى ليقدموا من النصيب أحيانا تحديد مصدر الإلهام
أو تقول من له اليد الطولى في إبراز النتيجة
النهائية . ثمة مخرجون معينون يخلقون أنفسهم
نظمهم الخاص ، الذي يبقى هو هو بصرف النظر عن
نوعية الفنيين الذين يتعاونون معهم . وعندما
تراجع أعمال مثل هؤلاء المخرجين نستطيع أن نخزن
بكل طمأنينة أنهم كانوا يتحكمون بالبلاتوه تماما .
ولكن في حالات أخرى قد يكون دور المخرج مجرد
العمل على تجسيد وحي كاتب أو منتج أو نجم
سينمائي يعمل بالتعاون مع كاتب . أما في الوقت
الحاضر فنحن النادر أن يكون الكاتب هو المبدع
الرئيسي في إنتاج فلم (ما لم يكن كاتب - مخرج)
فيسبب من طبيعة الوسط يضطر أكثر كتاب
السيناريو الى الخضوع لمتطلبات العمل بحيث
يشتر أن يستطيعوا فرض أسلوبهم الخاص أو
روحيتهم على الإنتاج . أما الكتاب الذين يشعرون
أنهم من القوة بحيث يستطيعون تحقيق ما يبتغون
على الشاشة فغالبا ما يصبحون مخرجين أنفسهم -
كما فعل « جون هيوستن » و « بيللي وايلندر »
و « فيديريكو فيليني » وغيرهم . ولكن « كارل
ماير » كان كاتب سيناريو وحسب ، ومع ذلك
فقد كان هو المبدع بشكل لا يقل الجدل . فهو
السوي جاء بفكرة « غرفة الدكتور
كاليغاري » الى المنتج « إيريش بومر » . وكانت
مخيلته الخلاقة الجبارة وراء الفلم لقطة فلقطة .

كذلك قدم ماير فكرة فلم الماني مهم آخر
هو « الضحكة الأخيرة » . وهي مأساة بواب فندق
عجوز (أميل يانغز) الذي يشاء الحظ العاتران
ينقل الى وظيفة خادم تواليت - والقصة تروى
دون الاستمالة بكلمة منطوقة واحدة . ذلك لأن
حسن الرؤية عند ماير فائق الى حد عظيم حتى أن
القصة جاءت على درجة كبيرة من الوضوح بالرغم

في احلام رجل مجنون ، عالما مأسوخا طامعا ببشاعة
تبلغ حد الفرية . مشحونا باخطار غامضة لا سبيل
الى التخلص منها . إن أكثر الفضل في روعة الفلم
يعود الى المصممين الثلاثة : « هيرت » و « فارم »
و « ديرنغ » الذين كانوا متأثرين الى حد كبير
باللوحات السريالية والتعبيرية التي كانت موضع
إعجاب الألمان آنذاك . والحق أن فكرة الفلم
بكليتها كانت مستوحاة من المسرح التعبيري ، الذي
رفض المذهب الطبيعي القائل بوجود أن يبدو
الكرسي - على سبيل المثال - كرسيا حقيقيا لكي
يمكن الجلوس عليه . ففي فلم الدكتور كاليغاري
ثمة مشهد يبدو فيه أحد الكتاب جالسا على كرسي
(ستول) ارتفاعه ستة أقدام يكتب في سجل
بسملة سرير نوم . والمخرج هنا يستخدم المجاز .
فهو لا يهمه كيف تبدو الأشياء في حد ذاتها ، بل
كيف يمكن أن تبدو في نظر إنسان يعيش حالة
مزاجية أو حسية معينة . ففي الرواية يستطيع
الكاتب مثلا أن يتحدث عن إحدى الشخصيات
قائلا : « يبدو طوله عشرة أقدام » . كذلك الأمر
بالنسبة الى «السينما» . فعين يراد إطالة قامته
شخص يصور من زاوية سفلى باتجاه علوي . فهذا
الشكل يبدو الرجل طويلا الى حد مخيف . فإذا
انكمست زاوية التصوير بدا الشخص نفسه صغيرا
ضئيلا . يضاف الى ذلك أن الإضاءة إذا صوّرت
بهشة غير واقعية - ولكن مدروسة - كما هو الحال
في فلم الدكتور كاليغاري ، فإنها يمكن أن تساهم
في إبراز الحالة الشعورية في المشهد . فالجدران
يمكن أن تصور كما لو كانت جدران سجن .

وبسواء تبدو كأنها موشكة على السقوط .
وهكذا يمكن تحويل كل مظاهر الحياة اليومية
وأشكال الواقع معاني خاصة . وقد فعل المصممون
كل هذا لكي يخلقوا لنا العالم الكابوسي الذي
يتحرك جنون في أطواره . فكافت النتيجة فلما متيرا
ساحرا . كل لقطة منه في حد ذاتها تمثل تنسيقا
المرافرا غريبا بين « سلفادور دالي » و « ماتيس » .
إن الفن تخدمه الضرورة أحيانا . ومن الطريف أن
نلاحظ أن النمط الذي جاء به فلم « غرفة الدكتور
كاليغاري » كان ، الى حد ما ، نتيجة لتقييد استهلاك
الكهرباء في ألمانيا في أعقاب الحرب العالمية الأولى
ولنستمع الى « إيريش بومر » ، منتج الفلم ، يروي
لنا القصة :

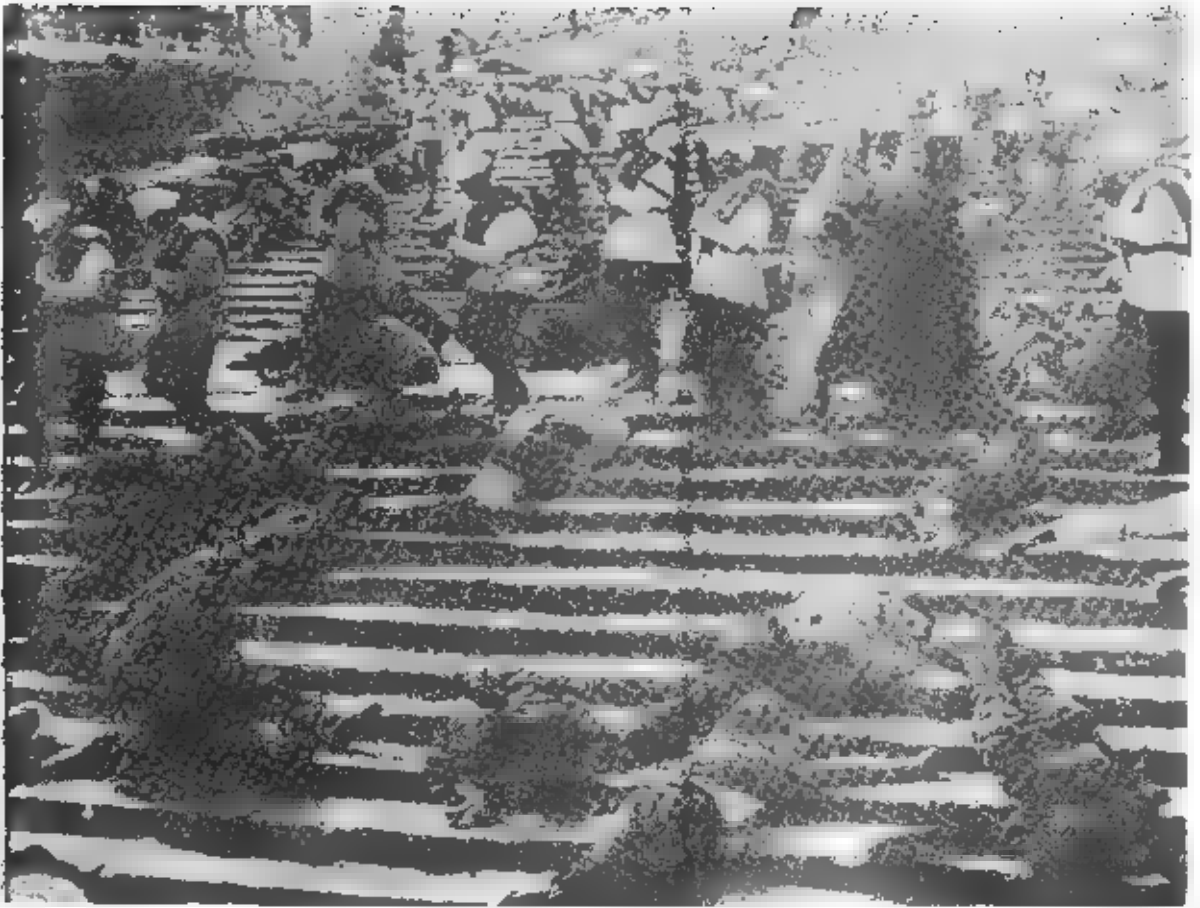
(من كتاب « السينما حتى الآن » للناقد
« بول روث ») « يقول « بومر » :
« في اليوم الذي أخبرنا باننا قد استهلكنا
حصتنا الشهرية (من الكهرباء والنور) تقسم
الفنانين الثلاثة العاملون معي باقتراح بنا لي

الفتاة - القديسة التي تنذر نفسها لخدمة قضية الطبقة العاملة - ويثور العمال ويصلبوا المكاثن - وينتهي الفيلم بإدراك الدكتور كراكاور ، كما يتضح ، لأهمية التوصل إلى مصالحة تتجلى بأن يصافح زعيم العمال - وكما بين الدكتور سيفريد كراكاور في كتابه - من كاليغاري إلى هتلر - ، فإن هذه الخاتمة ، التي تبدو نصرا للطبقة العاملة - إذا ما اعتبرنا حصولهم على قدر يسير من الحقوق المدنية نصرا - هي في الحقيقة نصر مختلف للدكتور نفسه .

ويتحدث الدكتور كراكاور قائلا : « نسي الظاهر يبدو وكأن فريدر (الابن) قد افلح في تغيير آراء والده . ولكن الواقع شيء آخر . فقد نجح الصناعي (الدكتور) في إيهتغال ابنه - فالتمنازل الذي يقدمه يهدف إلى لون من سياسة الترضية التي لا تحول دون كسب الطبقة العاملة لقبضتها وحسب ، بل وتتيح له أن يشد قبضته على الكادحين . ففي استجابته لمطالب (ابنه) بتوصل الصناعة إلى إقامة ودية مع العمال ، وهكذا يبدو في مركز يتيح له أن يؤثر على عقولهم . » إن ملاحظات الدكتور كراكاور صحيحة ، ولكن ، كما يبدو ، يستنتج أكثر مما يجب من مسألة لا تعدو ، في الحقيقة ، أن تكون أكثر من الخاتمة المسببة التقليدية ، هذا الحل الأخير التقليدي للمشاكل المستعصية الذي درجت عليه ستوديوهات السينما باعتبارها ضروريا لتحقيق الراحة للمتفرج . ولأن مثل هذه الخاتمة تعيد صياغة الواقع بالشكل الذي يرضى راوى القصة فإنها تكاد تكون دوما موضع شك من وجهة النظر الأخلاقية . ولكن ليس من المقنع ، في أغلب الحالات أن ينسب لفيلم الفيلم دافعا أشد رداة أو خيما من دافع تحقيق الربح (الذي يعتبره بعض الناس طبعا في منتهى الرداة) . وبالرغم من حقيقة أن الفيلم تهرب من مواجهة المسألة الكبرى - مسألة كيفية التوفيق بين مصالح الطبقة العاملة ومصصلحة رأس المال ، تلك المسألة التي لا تزال - إذا توخينا الأمانة - تهرب منها - فقد كان فلم « متروبوليس » فلما عظيما جديرا بالذكر . فقد جاءت مؤثرة بشكل صاعق - فالصالح جماهير السائبة قائمة عديمة الملامح تنزل إلى جوف الأرض في أقفاص حديدية ضخمة - المكاثن الجيابة : مثل آلهة ميكانيكية . والعمال يشغلون هذه المكاثن بحركات تفسية الطقوس تمثل لونا من العبادة . ثم سطح الأرض بناطحات السحاب العملاقة والجسمود المعلقة الشاهقة . تلك كانت الصورة تتشكّلها العين لعالم المستقبل . ذلك الطراز من العالم الذي كان هتلر يسمي لتحقيقه لو أنه كسب الحرب . وإنما ،

من علم استخدام الحوار اطلاقا - فقد كانت لقطات الفيلم مصممة بحيث تقدم لنا كل ما نحتاجه . وقد صمم ماير كل حركات الكاميرا وقدم بعض المتجديبات في الإخراج - وكلها على الورق - التي استخلصت فيما بعد على نطاق واسع من المخرجين في جميع أنحاء العالم . من ذلك أنه يصعد تصوير أحد المشاهد طلع بفكرة استخدام الكاميرا المتحركة . فلما ينقل إلى المتفرج مشاعر بواب عبور سكران يترنج التمت في ذهن ماير فكرة أن يجعل الكاميرا نفسها « سكرانة » - فقام « كارل فرويند » المصور بشد كاميرته إلى بدنه وشرع يصور المشهد وهو يترنج بينما وشمالا مقلدا حركات السكران . وفي مشهد آخر أراد ماير أن يلتقط صورة للممثل ياننقر على مسافة وسيطة ، ثم يتحرك بالكاميرا إلى الأمام كثيرا ليلتقط صورة مقربة جدا لعيني الممثل . واستفسر من المصور ما إذا كانت تسة وسيلة لتحقيق ذلك ثم أوصى بإمكانية تحقيق هذه الغاية إذا ما نصبت الكاميرا على عربة متحركة . واليوم ، لا يكاد أي ستوديو يخلو من العديد من الأجهزة والمعدات التي تتيح للكاميرا أن تقوم بأكثر المناورات والجيل السينمائية تعقيدا . ولكن في العشرينات كان مثل هذه الجيل ، أن وجد أساسا ، يقتصر على الجوانب التزيينية . وكان ماير ومخرج الفيلم (مورناو) أول من فكر في إمكانية استخدام هذه الوسائل لأبرز الجوانب النفسية في الفيلم .

إن افلاما مثل « غرفة الدكتور كاليغاري » و « الضحكة الأخيرة » بصرف النظر عن كونها لم تنجح تجاريا النجاح الذي حققته افلام تجاريسية عادية ، قد أثرت في فن صناعة الفيلم وفلديتها هوليوود في أسلوبها وطريقة معالجتها للمواضيع . والواقع أن أكثر المخرجين والممثلين الألمان الكبار اجتذبوا إلى هوليوود فيما بعد ولكن أغلبهم « خلق » مع الأسف ، في تقديم الإنتاج الجيد في عاصمة السينما الأمريكية . إن أحد القلائل الذين عاشوا فنيا بعد عملية التطعيم وقدم بعض أعمال سينمائية كبيرة في أمريكا هو « فريتز لانغ » . ولعل فيلمه « متروبوليس » هو أشد الافلام الألمانية اثارة ولو أن فكرته تنطوي في رأي البعض على مأخذ سياسية ومثوية . وتعتبر القصة ، وفق المقاييس النقدية العالية ، رواية علمية خيالية . فهي تتحدث عن دولة مستقبل خيالية يهيمن عليها مدير صناعي فرض على الجماهير عبودية خائفة . فالجماهير تعيش في مصانع تحت الأرض تدير المكاثن الجيابة التي تجهز الطاقة التي تتيح للطبقات الحاكمة أن تعيش حياة كسل وتبطل بالذخ . ويثور الأمين المثالي للدكتور ضد أبيه وينضم إلى العمال القابعين في جوف الأرض ، حيث يشد أحد انصار « ماريا »



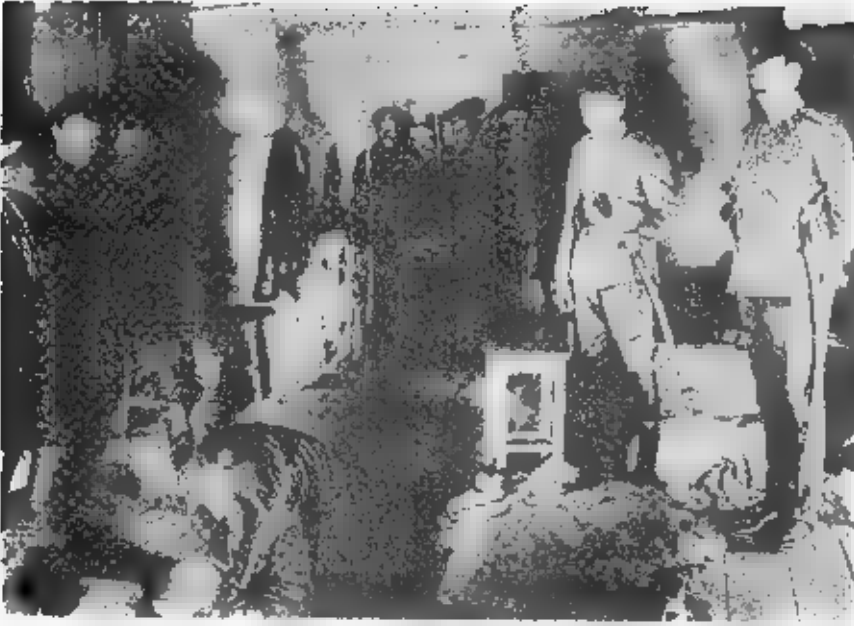
الدرعة بوتكين لايزنشتاين

مادة على درجة كبيرة من الاقناع والطرافة .

اعلن لينين ، يوما ، قائلا : « من بين الفنون جميعا تعتبر السينما الاكثر اهمية بالنسبة لنا » . ولذا ما ان حل عام ١٩١٩ حتى تم تأميم كل ما تبقى آنذاك من صناعة السينما الروسية ووضعت تحت اشراف (قوميسارية الشعب لشؤون الدعاية والتعليم) - وبينما كانت السينما في امريكا تحت سيطرة رجال الاعمال الذين كان هبهم الاول جني الارباح ، وضعت السينما في روسيا تحت اشراف السياسيين الذين غرضهم الرئيسي استخداما للاغراض الدعائية . وفي السنوات التي اعقبت الثورة التي جاءت بالبلاشفة الى الحكم كرست صناعة السينما الروسية تكريسا تاما تماما لانتاج الافلام الوثائقية التي تصور مجتمعا جديدا يجري بناؤه وباقتصار هذه السينما في قصص افلامها على تلك التي تمزج مجد الثورة لا يعود من الغريب ان نلاحظ بان المساهمة الرئيسة من جانب مخرج القلم الروسي كانت تنحصر في مضمار التكنولوجيا ، فدوره

لعمري ، صورة مرضية تماما سوى ان الناس الذين يعيشون في هذا العالم لا يعيشون مثل هذا الرضا . على ان فلما يتناول هذه الكثرة من القضايا المعقدة ما كان لينجح فعلا دون حوار ، كما ان الشخصيات الرئيسة فيه قد بسطت الى حد اللاجدوى .

انتج « لانج » كذلك افلاما ضخمة مستهدفا مواضعها من الاساطير الالمانية الكبيرة التي الهمت واغتر اوبرا « سيففريد » و « انتقام كريمهيد » . ففي فيلمه « مصر » يقدم لنا قصة فتاة تعقد صلفه ، او تشاوم ، مع الموت لانقاذ حياة حبيبها . اما في افلامه الاقل ابهة مثل « الدكتور مابوس » فقد عمد « لانج » الى استخدام خياله المفرق الغريبة لمربع ويذهل المتفرجين . ولكن الجدل والاكيد في جميع اعماله الاولى هي اصالة الانسان الذي يتمتع برؤية خاصة رائدة للحياة . فوهما انطوت عليه افلامه من ضعف في بنيتها الروائية تظل دوما تؤلف ، من حيث هي تراكيب صورية ،



« الام »
أخراج يودوفكين

يدنون بشهرتهم ونجاحهم الى دوعة نظرية كوليشوف في المونتاج .

قدم ايزنشتاين عرضا رائعا ومثيرا في التقطيع
الصرف - أو المونتاج كما هو معروف - في مشهد
درجات سلالم مدينة اوديسا في فلم « البارجة
بوتيمكين » . فقد استخدم المونتاج لتعميق تأثير
مشهد افراد الحرس الابيض القيصري وهم يرتكبون
مجازرة دموية ضد الثوار . والمشهد بجموعه يقوم
على نمط وايقاع اصطناعيين . والحق ان المشهد
يستغرق على الشاشة ضعف الوقت الذي يمكن ان
يكون مثل هذا المشهد قد استغرقه في الواقع . فلم
يكتف ايزنشتاين بتخفيض سرعة الزمن خدمة
لاغراضه ، بل واختار لقطات بطريقة لا تستطيع
العين البشرية رؤيتها فعلا . فاذا كنا ننوي ان نعامل
الحدث الفعلي على انه احجية كاملة من احاجي الصور
المقطعة ، فالذي فعله ايزنشتاين في هذا المشهد انه
اعاد تشتيت قطع صورة الاحجية الكاملة - وباعادة
تركيب هذه القطع وفق الناط وايقاعات خاصة -
خرج الينا بلون من الموسيقى الصورية . الفكرة التي
تستغرق المشهد كله هو التقدم الصارم لجنود الحرس
الابيض على درجات السلم العريضي وسيرهم بنسق
ثابت ووقوفهم على مراحل منتظمة لاطلاق نيران
بنادقهم على الجماهير .

في فترات متفرقة يركز الكاميرا على بنادقهم

كان الدعوة للشيوعية ولذا يتحتم هنا ان ننصرف
باهتمامنا الى قابليات المخرج التي يكشف عنها في
معالجته لقضية ما لا الى القضية ذاتها .

ففي فلم « البارجة بوتيمكين » خرج علينا
« ميرغي ايزنشتاين » بعملية مونتاج - العملية
التي استخدمها غريفيث لأول مرة وبشكل مبدع -
بلغت اعلى درجات الروعة والكمال - فقد استفاد من
عملية تركيب المناظر ، التي استخدمها بطريقة علمية
دقيقة فخرج روسي اخر هو « كوليشوف » ، فالتجربة
الشهيرة التي اجراها « كوليشوف » كان محورها
ممثل يدعى « موجوخين » وصحن حساء وطفل يلعب
بدمية وامرأة ميتة مطروحة في نعش . لجأ
« كوليشوف » الى تصوير وجه الممثل خاليا من اي
تعبير . ثم ربط الوجه عديم التعبير ، او ركب ،
بصحن الحساء فبعث الممثل امام المتفرجين بجانبا .
تلا ذلك ان قطع وانتقل من وجه الممثل هذا الى الطفل
الذي يلعب وفي هذه ايماءة الى انه سعيد . واخيرا
قطع المخرج وانتقل من وجه الممثل الى صورة المرأة
الميتة ملقيا على النظارة لذلك طالا من الحزن .
وبهذه الطريقة بين لنا كوليشوف كيف ان الاداء يمكن
ان يتحقق بواسطة المونتاج تماما ، وكيف ان الجمهور
يسقط على وجه الممثل عديم التعبير كل المشاعر التي
يراهها ملائمة لحالة من الحالات . ولعل من الانصاف
ان نصيف هنا بان كثيرا من مشاهير نجوم هوليوود

الموجة وحرايبها المشرعة وعلى جزماتهم الطويلة تلك الأرض يقسوة وإناقة بدلانهم البيضاء الخاصة بالاستعراض وهل الجنود يرسم على درجات السلم الكبير . ومن هذه اللقطات التي تصور تقدم الجنود ينتقل ايزنشتاين الى لقطات مختلفة من الجصاصير . امرأة عجوز تلبس عوينات - زجاج العوينات مهشم والدماء تقطى وجهها . امرأة تدفع عربة طفل تتل برصاص الحرس . سقوطها جثة هامدة يجعل العربى تتحرك وتنتقل بسرعة هابطه على درجات السلم . لقطات غايتها ادياء بان مضمون المشهد يمكن ان يترجم الى صور . والنتيجة انه يرفع من أهمية الواقع لمشهد بحيث يجعله اكثر واقعية من الواقع نفسه . ولو نظرنا الى هذا المشهد من حيث بنيته وتركيبه لوجب ان نتعرف بأنه لم يات حتى الان ما يدانيه . اما من حيث ثقته الى انشائه ما حدث فعلا فهو ليس . شر واقعية من اوضاع وحسب . بل دقل حقا من الحقيقة .

من ذلك ان ايزنشتاين يفعل تصوير اعمال الشعب والسطو التي قام بها الجمهور وادت الى تدخل الجيش .

تقوم شهرة ايزنشتاين الكبيرة على افلام قليلة نسبيا هي :

(البارحة بوتيمكين) و (خط الجنرال) - ويعرف كذلك باسم « القديم والجديد » و (الكساندر نيفسكي) و (ايفان الرهيب) والمحاولة التي لم تتم لفلم « عاصفة المكسيك » - و (الاضراب) (١) وعلى اية حال فان « الكساندر نيفسكي » و « ايفان الرهيب » وحدهما يكفيان للتدليل على عبقرية . ففي هذين الفلمين عامل ايزنشتاين كل لحظة كما لو كانت حركة ذات أهمية حيوية في مباراة شطرنج ملحمية . فاللحمان يتميزان بنوع من الجمال الرياضي . ذلك لان روح الانفراد التي تطبع اعماله جعلته يحجم في نزوع تقليدي محض ، عن تقليد الآخرين تقليدا اعمى .

كان ايزنشتاين موضع جدل وخلاف شديد في روسيا . فقبل ان يباشر بالعمل في فلم « ايفان الرهيب » اتفق نظريو الحزب الشيوعي اشهر كثيرة يناقشون ما اذا يتوجب ابراز القيصر القديم بشكل بطل او وعد . ومنع ايزنشتاين من انتاج عدد من الافلام التي اعتبرها مسؤولو الحزب البيروقراطيون موضع شك فيما يتعلق بقيمتها الدعائية . ولم يكن ايزنشتاين احسن حظا مع الراسماليين . ففي عام ١٩٣٠ عمل فترة من الزمن في ستوديوهات بارامونت بهوليود ، حيث اعهد للسينما سيناريو رواية « ماساة امريكية » للكاتب (تيودور دوايزر) . ولكن الفلم لم يخرج الى التور . وقام الكاتب (بتون

سنكلير) بجمع الاموال لينفقها ايزنشتاين في انتاج فلم « لي اين يا مكسيك » . ومرة ثانية حصلت خلافات حادة بين الاطراف المعنية ولم يقدر نعم ان ينتج . ولكن المناظر التي صورها ايزنشتاين جمعت من جبل موتلين من هوليود . واحرجت كشريط سينمائي تحت اسم عاصفة على المكسيك .

وفي فترات التي كان ايزنشتاين ، بسبب او لآخر ، لا يعرج افلاما ، كان يحاضر في معهد موسكو حيث وضعت الحكومة السوفيتية برامج تدريب وافية للطلبة الراغبين في الدراسات السينمائية . وقد قام ايزنشتاين ، من خلال دوره كمدرس ، بعمل معرفته «لغة» بالتكنيك السينمائي في الطلبة . وعند وفاته عام ١٩٤٨ - وهو انذاك في التاسعة والاربعين - كان قد وطد مكانته في تاريخ السينما .

ويقدر ما كان ايزنشتاين متقنا . عمليا اكثر مما هو عاطفي . وبالتالي مخرج افلام رائع يستخدم عقله بشكل متان . كان المخرج الروسي العظيم الاخر « بودوفكين » اكثر ذاتية وانسانية في نظراته الى الفن وفي الكتاب الذي يقدم بشئ عن السينما وعنوانه « الفن الاكثر حياة » يتحدث مؤلفه الكاتب الامريكي (آرثر نايت) عن فهم بودوفكين الرابع للشاعر الانسانية حين يصف مشهدا رئيسا من فلم « عاصفة فوق اسيا » :

« صدرت الاوامر الى جندي بريطاني بأن يأخذ اسيرا مغولا الى بعض حجر رملية خارج المدينة ويطلق عليه النار هناك . ويبدو الجندي مترددا في تنفيذ الاوامر ولذا نراه يتباطئ في لبس حذائه وشده ثم ينفذ غليونه ويضع بندقيته - وخسارج الشكات ينتظر المغولي وهو لا يدري ماذا يتوقع - ويدفعه الانكليزي امامه بفظاظة . وتعرض طريقهما بركة كبيرة من الوحل يلف حولها الجندي بينما يلقي المغولي بنفسه فيها مباشرة ويعبرها باستقامة . ثم يصلان الى الحفر الرملية . ثم مشهد الإعدام . الجندي يحاول ان يؤجل هذه المهمة البغيضة ولو للحظة - فنراه يشعل غليونه ثم يقبل سيكارة للمغولي يرفضها المغولي باسمسا . ويومئ اليه الجندي بالتقدم حتى حافة الحفرة . ويطيح المغولي وهو ما يزال باسمسا . وبفتة وفي حثل نوبة جنون يحاول الانكليزي ان ينزع بندقيته من على كتفه ، بينما المغولي موليا اياه ظهره . وينظر اليه المغولي واذ هو شبه مدرك لما يمثل في نفس الجندي يطلق هذا عليه النار . وفي طريق العودة الى الشكات تشاهد الجندي يسجل بندقيته وجرده من حذائه غيرمزرورة ويلقي بنفسه ، من غير انتياء وبدون اهتمام ، في غرة الوحل الذي كان قد تجنبه بكل عناية قبل وضع لقطات ! »

والى اعنى من ذلك فى ثنائى اللاوعى - فى زمنهم كانت افلامهم تبدو غير معقولة - اذ لم يكن ثمة مسار روائى ولا تطور منطقي ولا وجهة نظر اجتماعية او سياسية او اخلاقية واضحة - واذا كان ثمة غرض ينطلق اليه هؤلاء المخرجون السرياليون فهو الاثارة والتخويف - فلم يكونوا يهتمون تفسير ظواهر اللاوعى بالطريقة التى يستخدمها علماء النفس من اتباع فرويد - انما يكتفون بازاحة الستار عنها - فاذ كان مبدأ الفن هو استخلاص النظام من طيات الغوضى - فان هذه الافلام لا تستطيع - عندئذ - ان تدعى صلة بالفن اذ انها قصت العكس - ولكن اذا وضعنا التزمّت جانباً واعتبرنا الفن كل محاولة لامتداد صياغة تجربة انسانية بحيث يجد فيها الآخرون جزءاً من ذواتهم - وجب علينا ان نعامل هذه الافلام على انها تعبير صادق عن احساسه فنية على الأقل اذ لم تكن أعمالاً فنية متكاملة - فليس من الضروري ان يفهم المرء شيئاً ما فهما ذهنياً لكى يرحب به - فثمة وسائل كثيرة تتخطى الوعى - وبهذه الوسائل حاول المخرجون السرياليون مخاطبة جمهورهم - والواقع ان اصطلاح «مخاطبة» هو بالطبع الملقب بكثير مما ازمع اولئك المخرجون فعله - فهم مثل الفادائيين ملهمهم الاوائل - كانوا مدفوعين برغبة الاثارة المريبة وتعطيم كل القواعد ابتغاء التحطيم ورؤية ماذا يمكن ان يحصل - كانوا يجدون متعة شاذة فى فعل كل ما لا يجوز فعله - ا

ولعل اصديق مثالى على هذا المنحى ما يقدمه المخرج «لوى بونيل» فى فلمه «للكلب الانجليسى» من مشهد غناء يقطع رجل عينه الى نصفين بواسطة الكوسى - لقد كان هذا الفلم امرة تعاون بين المخرج «بونيل» والرسام «سلفادور دالى» وكان حافلاً بالمشاهد والصور المصممة بطريقة لافتة مرعبة - فمن جهة حوار ملقاة على بيانو كبير الى مشهد يلاقي شبيهه ويطلق الشبيه عليه النار الى مشهد قبضة كلب تشبسط ليلو لراحته وكر نمل - فكل هذه الاشياء بلا معنى ؟ او هي بصقة يابس فى وجه الحياة من قبل انسان تفحص العالم ويأس من امكانية انتظامه ؟ او هي مجرد اطلاق على ذهن سلفادور دالى المفرق فى الفراية ؟ وللقلوب ان يختار ايا من هذه التفسيرات تبعاً لميوله الشخصية - فى القنبلة السريالية التالية التى فجرها بونيل - اى قلبه بالنصر الذهبى - نستطيع اذا كنا ميالين الى هذه الدرجة - ان نقضى او نتعقب قدر ما عينا من النقد الاجتماعى (الذى اصبح طابعاً مميزاً لكثير من الافلام اللاحقة) - نشاهد الضيوف فى حفل استقبال كبير يروحون ويفنون وجوههم يكسوها الذباب - غافلين عن الانفجارات والحرائق التى تقتك بينهم - والارجح

هذه القابلية على إبراز ادق المشاعر فى صور مرئية واضحة فى كل اعمال بودفكنين - فقد كان اكثر اهتماماً بالقصة - يضمونها الانساني من طرق سردها مهما كانت باعرة - وكان هو الآخر ملزماً باخراج افلام تتماشى مع رسالة الشيوعية ولكنه يلجأ الى الروايات الخيالية (بدل الروايات الواقعية والتاريخية التى اعتمد عليها ايزنشتاين فى اكثر اعماله) استطاع بودفكنين ان يشارك الجمهور - ان يجعله يتفاعل مع الشخصيات ويهتم بها تحس به - ففي فلم «الام» الذى اخرجته عن رواية «مكسيم غوركي» الشهيرة - يصور لنا رعب الام التى تخون ابنها بدون ارادة او وعى منها - وتلك مسألة يمكن ان يحس بها ويدركها كل انسان - وتكشف لنا افلام بودفكنين الرئيسة - «الام» و «نهاية بطرسبرغ» و «عاصفة فوق اسيا» و «الهارب» - عن موهبته التى لا تبارى - كما ان كتابه «تكنيك الفلم» واحد اهم المساهمات فى ادب النظريات السينمائية (يوازيه فى الاهمية كتاب «المنظر فى الفلم» لايزنشتاين) -

ومن المخرجين الروس الكبار الآخرين «دوفشكو» - وكان يمتاز بميل اصيل الى ما فى الطبيعة من غنائية تتبدى بصورة رائعة فى فلمه «الارض» الذى اخرجته عام ١٩٣٠ - ثم جاء بعده بضع سنوات المخرج «مارك دونسكوى» الذى احفنا بثلاثيته الجميلة «طفولة مكسيم غوركي» (الاعوام ١٩٣٧ و ١٩٣٨ و ١٩٤٠) -

الاحلام فى السينما نقية - ولكنها تعتمد على الشخص العالم ونوع العشاء الذى يتناوله - فهي تكون احياناً ملاحم طوفان كبير وطرائق وكوارث - و احياناً دراما محلية وفي احيان اخرى خيالات رومانتيكية - وفي احلامنا نستخدم التكنيك السينمائى - اذ نقوم بعملية «مونتاج» وانتقال من صورة الى اخرى - ونتحرك بحرية وتلقائية فى الزمان والمكان - ونرى عالمنا او اشياء فى لقطات مقربة مؤثرة طاجلة - ونزيد فى سرعة الاحداث او نبطئ - من هذه السرعة -

ونحن نرى الاشياء - بزوايا ووجهات نظر مختلفة - ففي لحظة تكون مجرد مراقبين متجردين وفي اللحظة التالية فى صميم الحدث - كلنا نصنع احلاماً فى احلامنا - ولكن مخرجي «الطليعة» الفرنسيين فى العشرينات قلبوا هذه الحقيقة وصنعوا من احلامهم - او كوابيسهم ان صبح التعبير - افلاماً - لقد رأينا من قبل كيف حمل المخرجون الانلان - فى افلامهم النفسية الات تصويرهم الى العقل ليكشفوا لنا عن انماط تفكير ومشاعر شخصياتهم - بينما تجد مخرجي «الطليعة» الفرنسيين يذهبون الى ابعاد



ايزنشتاين



رينيه كلير

في نظر الكثير من الناس الواعين ، الآن ، وحدها من
أكبر اساتذة السينما . ومهما يكن لدى المرء من
تخططات بشأن أعمال بونيل فهو ، بلا أدنى شك ،
رجل ينطوي على عواجس خاصة بالقوة استطاع
أحيانا ، ان يوجهها لتصنع نوعا من الفن قادر على ان
يجسد العلم في العروق .

١ - الاضراب او الاعتصام ، نشرت « السينما
والمسرح » النص الكامل لسيناريو
« الاضراب » في العدد الرابع

ان في هذا المشهد ايماء رمزية الى موقف اللا مبالة
من جانب الارستقراطية الاسبانية تجاه ما يعانيه
الشعب . ولكن ثمة مشاهد اخرى من الفلم تبدو
عديمة المعنى تماما . زرافة وشجرة محترقة تسقطان
من الشرفة . المسيح يصبح الماركيز دوساد . بقرة
تستريح على سرير . ان الذي تقسمه هذه الافلام
للانسان هو الاحساس فجأة بالوقوف وجها لوجه
امام اللا وجه . . . والاكتشاف المباغت لكون الحقيقة
مرعبة الى درجة وجوب تسيانها في الحال وادانتها
والا دفعت بالانسان الى الجنون . ان بونيل ما يزال
يخرج افلاما تثير من حولها عواصف من الجدل وهو

كان يشكو منه الذين عملوا على المسرح منذ ثلاثينات هذا القرن .

كانت مسرحية ليالي الحصاد صعبة على الممثلين لأنها تعتمد شيكلا معقدا بسبب التداخل في أحداثه وشخصياته وزمانه ومع هذا فقد اتم اداء شبان الفرقة بالمحاورة الجريئة والالتحام لاقتحام عالم مجهول . . اخرج المسرحية الفنان نعمة ابو سبيح وهي ثالث مسرحية يخرجها للفرقة منذ تشكيلها في عام ١٩٧٠ .

وفي رأيي ان هذه المسرحية كانت من انضج اعمال الفرقة واكثرها جمالا ولكن المؤسف هو ان الجمهور الذي حضر لمشاهدتها كان قليلا . والمؤمل من شباب الفرقة الا يسبب اعراض الجمهور عن المسرحية تشبيها لمزاجهم واندفاعهم نحو غد افضل .

وهناك بوادر جدية بالملاحظة ومنها قيام عدد من فنانين بغداد بتلبية دعوة الفرقة والحضور الى كربلاء لمشاهدة مسرحية ليالي الحصاد . . وعند انتهاء المسرحية قام الفنان سامي عبد الحميد بتقديم للفرقة باقة ورد باسم فرقة المسرح الفني الحديث والى كلية قصيرة حيا فيها الفرقة وعبر عن ابتهاجه لوجود ثلاث فتيات على المسرح في مدينة كربلاء التي كانت تعتبر حتى وقت قريب مغلقة بوجه العنصر النسائي . كما بادر السيد شبيب المالكي محافظ كربلاء بتقديم مساعدة مالية للفرقة .

ع . الوهاب

فدنية في القرية ومآسيها وتبرز قصة حب مأساوية وسط الضحك . قصة رجل باع سيارته وهجر المدينة قاصدا القرية ليكون قريبا من البنت التي يحب وهي نجمة انها نجمة القرية حقا وهي تخطر بخواطرها الفتان ووجهها الطفولي المشرق تلاحقها عيون شبان القرية دونها أمل بالحصول عليها لان والدها يرغب في تزويجها . ثم يتضح انه ليس والدها الحقيقي بل انها متبناة .

لقد لعبت دور نجمة بنت شابة (ماجدة) فكتشفت عن قابلية عالية في التمثيل . وماجدة تمثل لأول مرة خارج نطاق المدرسة وهي ثاني فتاة تمثل على مسرح كربلاء وقد كانت الاولى هي (سحر عبدالستار) التي ظهرت على المسرح في اواسط عام ١٩٧٠ كانت سحر رائدة للمسرح على هذا الطريق الطويل وقد تلتها ماجدة وهيفاء وفردوس ولم يعد المسرح في كربلاء يشكو مأسا

العراق

باقة ورد لمسرح كربلاء

كانت فرقة مسرح كربلاء الفني سباقا بين فرق القطر لتقديم انتاجها المسرحي للوسم الحالي ، ففي اوائل تشرين الاول الماضي قدمت مسرحية (ليالي الحصاد) للكاتب المصري محمود دياب بعد ان اعدها السيد ناطق خلوصي واخضعها لبيئة الريف العراقي .

تبدأ المسرحية بحديث الراوي عن القرية وناسها واجتماعها في هذه الليلة لتسمر بعد متاعب النهار في الحصاد . ويتخذ اجتماع الفلاحين شكل مسرحية الحلبة ويبدأ السمر بالاغاني والنكات وتقليد حركات بعض شيوخ القرية ولكن الامر يتطور الى عملية كشف عن أحداث



الثقاني ايليه ومسرح الدمى المتحركة

عزي الوهاب

ما يزال مسرحنا في العراق يفتقر الى كثير من الاشكال المسرحية المعروفة في العالم ومنها غياب مسرح الدمى المتحركة الذي توليه الدول ، وخاصة الدول الاشتراكية اهمية كبيرة وتصرف عليه الكثير ، لانه الوسيط الثقافي الذي يخاطب الانسان بأسلوب مبسط جميل في سنوات عمره الاولى . سنوات الطفولة .

انه المسرح الذي ينير خيال الطفل نتيجة تلك العلاقة الحميمة التي تنشأ بينه وبين النسخ او لاعبيها الذين يتميزون في الغالب بخفة الدم ورشاقة الحركة . وبهذا يكون مسرح الدمى مفتاح تطور ثقافة الانسان . حتى ان الكاتب المسرحي يونسكو يقول في دفاعته : انه مدين الى مسرح الدمى الذي كان يواظب على مشاهدته بشفقة .

تجمع المصادر العالمية على ان الشرق كان المهدي الاول لهذا الفن . فقد خرج هذا الفن من الهند والصين وانتشر منذ الاف السنين الى مختلف بقاع العالم .

وقد عرف وطننا العربي شكلا من اشكال مسرح الدمى هو (خيال الظل) على يد بن دانيال الشاعر العراقي الذي هاجر من الموصل في ايام الغزو المغولي فاصدا مصر فاشتهر هناك بما قدمه من عروض لمسرح خيال الظل . وفي فترة العهد العثماني وصل اليها شكل اخر من اشكال مسرح الدمى هو (القرقوز) . اما الدمى التي لها مفاصل وتتحرك بواسطة الخيوط وتسمى (ماريونيت) فان اول دخولها الى الوطن العربي كان في مصر عام ١٩٤٨ عندما تشكلت فرقة لهذا الغرض .

وقد زادت العراق في فترات متفاوتة

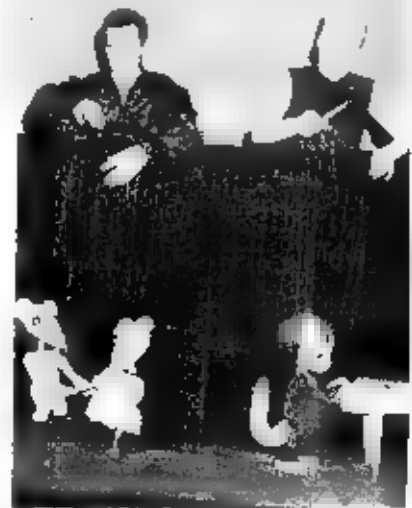
عدة فرق في مسرح الدمى المتحركة منها الفرقة الصينية والهندية والبيكسية . واخيرا وفي السبعينيات من ايلول الماضي وصل الى بغداد من ألمانيا الديمقراطية زوج وزوجته يعرفان : (الثقاني ايليه) وفي تعريف قدمه المهد الثقافي لآلانيا الديمقراطية بمسرح الدمى وفن الثقاني (ايليه) يقول : -

(فن يعبر عن مختلف اوجه الحياة بوضوح تام دون اللجوء الى اية اسرار . وهكذا يجعل (الثقاني ايليه) المشاهد يعيش معها فيما يعبران عنه مستندين على الاسس الفنية لحركات الدمى المعروفة : (القرقوز) .

● لقد سبق لي مشاهدة عرض لهذا الثقاني في الجزائر عام ١٩٧٠ أثناء انعقاد مهرجان (الماريونيت) العالمي الذي تبادرت فيه خمس دول اضافة الى فرقة مسرح الدمى الجزائرية التي قدمت مسرحية (مسحوق الذكاء) لكاتب ياسين بواسطة دمى كبيرة تبلغ نصف حجم الانسان محمولة من الاسفل بقضبان حديدية .

وقد تميز العرض الذي قدمه الثقاني ايليه بالبساطة والاعتماد على مكانية اللاعبين في خلق علاقة بينه وبين المتفرج من خلال قابلياته كسشل وعلاقته مع الدمية التي كان يعاملها كما لو كانت ممثلا يشترك معه في التمثيل . حتى ان الثقاني ايليه يسلك بخيوط الدمية ويحركها دون ان يختفي خلف الستار كما هو معروف في معظم عروض مسرح الدمى . وفي رأبي ان هذا الثقاني حاز من الاعجاب خلال مهرجان الجزائر المرتبة الثانية بعد الفرقة الفرنسية بقيادة الفنان (جولي) .

وفي بغداد كان عدد الاطفال الذي حضر الى حديقة المهد الثقافي الألماني لشاهدة عروض الثقاني ايليه كان كبيرا لدرجة جعلت الذين يرافقونهم من الكبار يجدون صعوبة في الحصول على أماكن



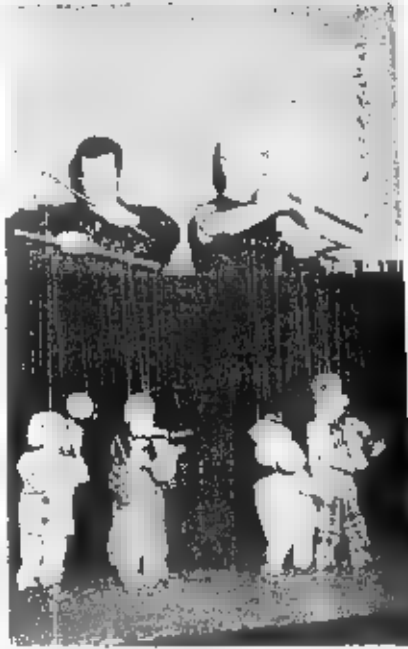
مسرحة وجندوه في الجيش . وبعد انتهاء الحرب كان الفنان ايله عضوا عاملا في لجان الشبيبة وفي ظروف العمل تلك تعرف على الفتاة التي اصبحت زوجته . ومساعدته في العمل . ويقدم الثاني ايله ٤٠ عرضا مسرحيا في الشهر سواء في مركزه بمدينة كارل ماركس او متجولا في مختلف انحاء البلاد . كما قام الفنان بجولات خارج المانيا . الى هنغاريا وبولنده والهند والجزائر ومصر ولبنان والراف . وحصل الثاني على جائزة (منظمة الاحداث في المانيا) وهي جائزة تقديرية لدوره التربوي والهادي للحرب والغاشية .

وفي لقاء مع الفنان ايله بعد انتهاء العرض تحدثنا عن مسرح الدمى وسألته عن الوسيلة التي تمكنه من معرفة تأثير اعماله على الاطفال فاجاب : -

- للاطفال ردود افعال مباشرة اراء . ما اقدمه لهم كالانتباه والضحك ومتابعة الموضوع والتفاعل معه . وللتحفة التي تعقب تقديم اي عرض مسرحي دلالتها الواضحة في قوة الموضوع او ضعفه . اما اذا لم يلائم الموضوع فهم يقابلونه بالسخرية والتصغير وغير ذلك . وللاطفال اسلوب اخر للتعبير عن مشاعرهم تجاه اعمالي في الرسائل التي يرسلونها الي والصور التي يستوحونها من تمثيلاتي . وقد وصلتني عدة رسوم مستوحاة من تمثيلية المصيدة ومكتوب نحتها (ليس عندي مصيدة) .

وعن انطباعه عن اطفال العراق . قال الفنان ايله

- يخيل الي ان اطفال العراق يشاهدون هذا اللون من الفن لأول مرة او على الاقل انه نادر عندهم . وانني اتعجب ان يأتي اليوم الذي يكون فيه مسرح دائم للدمى في العراق . ويسرني كثيرا لو اتبعت لي الفرصة للمساهمة في ايجاد مثل هذا المسرح .



احدى اغانيها . وفي الختام قدم الثاني فصلا من الدمية الشهيرة في المانيا : (الرجل الرملي) وهو رجل يشبه شخصية بابا نويل وظيفته ان يساعد الاطفال على النوم بعد العشاء . اذ يذر الرمل في عيونهم . ويقال ان الاطفال في المانيا لا ينامون قبل مشاهدة الرجل الرملي كل ليلة من على شاشة التلفزيون .

ان مسرح الدمى تقاليد قديمة في المانيا تمتد جذورها الى ما قبل ٢٠٠ عام اذ انتقل الى اوروبا من الشرق . وكانت العروض تقدم في الشوارع فيما يسمى (مسرح الشارع) . وكان الجمهور يقابله بالاستحسان والتقدير . والفنان ايله سليل عائلة كانت تحترف تقديم مسرح الدمى . وقد بدأ حياته الفنية منذ طفولته الى جانب والده الذي تعرض للافطهاد على ايدي زبانية هتلر فاغلقوا

الجلوس . وظهر الثاني ايله على مسرحها الصغير البسيط الخالي من اي ديكور او معدات مسرحية عدا الدمى ومتطلباتها وقدم في البداية عرضا بمصاحبة الدمية (ميفيستو) اي الشيطان . وهي دمية تقوم بالمساحسات وتلقى النصائح من اللاعب وهي بالناكيد نصائح تقدم بصورة غير مباشرة للاطفال الموجودين في القاعة من خلال النكات والمفارقات . كان يرفض اللاعب مصاحبة ميفيستو لانه لم يفضل يده . ثم قال الفنان ايله بالحديث مباشرة الى الجمهور فتحدث عن سهولة فن الدمى واثبت ذلك بعدة تجارب اداها بمهارة ادخلت السرور الى قلوب الاطفال ومنحتهم مزيدا من الضحك والكركرة . وتقديم مجموعة من النصائح بعيدا عن اسلوب الردع والزجر . وكانت ابرز القصص التي قدمها الثاني قصة الطفل والمصيدة (الكرزوه) . فبين الفنان بأسلوبه المرح المصحوب بالنكات والمفاجآت . ان المصيدة . وسيلة للشر تسبب الاذى للآخرين . كان تصيب عين احد فتصيبها . كما يمكن ان نجعل من المصيدة وسيلة للخير فتحولها الى دمية يوضع كرة من المطاط في طرفها الوحيد تمثل الرأس . ونربط عصوين صغيرين تحت الرأس بمثابة الاطراف العليا . اما الاطراف السفلى فهي موجودة في تشكيلة المصيدة نفسها . وهكذا صنع لنا الفنان بكل بساطة دمية قدمت لنا رقصة جميلة . وكان هذا مثيرا حقا ومؤكدا بان الانسان يستطيع التصرف بالاشياء التي تحيط به بشكل حسن . وفي القسم الثاني قدم الثاني عدة عروض مع الدمى التي تتحرك بالخيوط . وكان من اجمل تلك العروض مجموعة من الدمى تمثل فرقة المصنفات مع الانها وازيائها الغريبة قدمت لنا

« قرنديل » كما هي في ليلة ٢٢ كانون الاول من سنة ١٩٧١



ضرورية هي الاستمارة الى تاريخ المساعدة . الواردة في عنوان هذا الموضوع . - فالتاريخ له دلالة ومفهوم ، لانه يقع ضمن فترة التمديد ، التي منعت مسرحية « قرنديل » كي تواصل من شهر كانون الثاني الاول ، بسبب الحظر . لغاية اليوم الرابع والعشرين انسداد الستار ، على الايام المقررة في اليد ، ولدها عشرة ايام .

وهذا الامر المتقدم ، يعني فيما يعني ، ان الثلاثين ممثلا وممثلة الذين اعتلوا منصة قاعة المسرح القومي في كرازة مريم ، ليحشدوا اخراج سامي عبد الحميد لمسرحية « قرنديل » لظه سائلم ، قد اعطيت لهم ، الفرصة « الفريدة » و (الذهبية) لان يتلمسوا عيوبهم ويشخصوا اخطائهم وبالتالي لان يصقلوا قدراتهم ، فيقدموا لجمهور فترة التمديد ، عروضاً حسنة .

الا ان واقع الحال ، كان مماكسا تماما ، لما كان مفروضا ومتوقعا . - فالعرض في هذه الليلة ، جاء وكأني في ليلته الاولى ، حيث يكون الممثلون مجهدين ، من استمرارية التمرين على الانتاج ، و متمينين من الفعاليات المخرج والفنانين على تصميم وتنفيذ الجوانب الفنية المعروفة كالانارة والديكور والازياء . وما الى ذلك .

ولعل اول ما يواجه المشاهد الجاد في عرض هذه الليلة ، هو الصوت ، اذ كان جميع الممثلين والممثلات يتحدثون بحناجر والسن مستمارة ، لسم يالفوها من قبل ، ولم يعتادوا التعامل معها . - لقد كان هؤلاء ، عندما قلت ، نذكر منهم سليمه خضير وخليصيل الرغاي لا يقرون على ايصال حوارهم الى المصروف الوسطية وليسست « الخلفية » ، وهذه مسألة يعرفها الممثلون الاكاديميون والمهنيون ، اد اشار اليها واكد عليها اساتذة المسرح ، في مؤلفاتهم ، وجعلها منقول الى لغتنا .

واذا كان ذلك ، هو حال « الصوت »

او ، القابلية على الاتصال ، لدى ممثلي (قرنديل) ، فان الادعى من ذلك كله ، هو ان المسرحية كعرض افتتحت « الحيوية » . - ولا بأس هنا ، ان نستعير من نيتشه قوله : « المهم هو « الحيوية وليست الحياة الابدية » - وفي ذهني ، ان سبب افتقار العرض الى هذا المسمى بـ (المهم) كامن في التاليف نفسه .

لقد عودنا طه سائلم ، في كسل مسرحياته ، ابتداء من « فوانيس » وانتهاء بـ (قرنديل) ، على خلوص اعماله ، من الطراوة والروح الشعرية وافتقار شخصه الى القدرة على بناء علاقات اجتماعية مترابطة ومتطورة . - وهذا يعني بلغة المصطلحات النقدية ، ان مسرحيات طه سائلم ليست محبوبه . - انها مستعدة دوما للتضحية باجزاء من تسجيها وما هو ذا المخرج سامي عبد الحميد ، يشير الى هذه الخاصية في مسرح طه سائلم ، ضمن اجابته على سؤال وجه اليه ، تسمم لقد اختصرت الكثير في مسرحية « ما معقولة » لظه سائلم ، وكانت اعتقد ان ما قمت به ، كان لصالح النص ، لان ما حدثه ، هو تكرار للافكار التي طرحها المؤلف ، ولا انتقد ان ذلك الاختصار اثر على فكرة المسرحية ، اطلاقا . - ولقد قمت بنفس العملية في مسرحية (الخيط) لعادل كاظم ، وكذلك فعلت مع (قرنديل) وسأفعل ذلك مع اي نص اخر ، سواء كان عراقيا ام اجنبيا ، اذا ما وجدت ان هناك ما يستدعي الحذف .

وبعد ، فان « قرنديل » أصبكت بالخط البياني لظه سائلم ، وانزلته الى القاع ، ولم يتمكن الممثلون الاجتماعي للمسرحية ، ان يوقف عملية (الانزال) . - الا ان الاخراج - وبضمنه الحذف والاضافة - حال دون ملاسة الخطر البياني لارضية القاع . - وهذه حنة ، ينبغي ألا تنسى .

احمد فياض المغربي

دمشق :

حفلة سمر من أجل ٥ حزيران

ليس لي ان اتحدث طويلا عن مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) التي شاهدها في احدى دور العرض الدمشقية ، في هذه المجاعة ففي ذلك افتتاح على هذه المسرحية وانتفاص من شأنها . ولكني ساحاول ان اخص بعض الانطباعات التي لا تزال عالمة بذهني بخصوصها .

ان الشيء الذي يجلب النظر في هذه المسرحية هو قدرة الكاتب سعد الله ونوس على واقع مواجهة صريحة غاية الصراحة ، باعتبار هذا الواقع وثيقة اداة لكل انظم والتسيارات والتقاليد والمواضعات الاجتماعية ، والحياة العامة ، وجميع ترسبات الماضي الباطن بظواهر المعاصرة والجددة والحدائق . وطبيعي الا يكون تصوير هذا الواقع سهلا ميسورا . اذا كان العمل المسرحي يراد له ان يكون حيا دافقا بالحركة الفنية ، والرعشة الوجدانية الاصلية ، متميزا عن الواقع المشخص ، متوقفا عليه ، متجاوزا معطياته الساذجة ، لتكون جدارته بالفن جدارة متصلة .

اللوحات المرئية كانت تصور حيثيات الواقع الجارى ، بكل الملابس والتراكبات والتداخلات ، بكل الوجوه المتناقضة والصور المتباينة ، والسمات



في وحدة مجرى تماز بكل شيء الا الوحدة والتماسك والمصير المشترك . الملو يمد عدته ، ويحسب لكل شيء الف حساب ، يقتنص الفرص لتقوية نفسه ، يصي قواه نفسية واجتماعيا وفكريا على وفق احداث الطرق واقربها الى العلم المتطور ، وابعداها عن الارتجال والتميز والتلاشي في مجهر الماضي ودخان الحاضر والحلام اليقظة . الملو يدرس التنظيم والتنسيق والمبادرة الفردية ويطبق هذه المراسم في حياته اليومية تطبيقا يتلام وظروف مجتمعه الخاصة بحيث يكون هذا التطبيق مجديا الى اقصى حد ، لتحقيق اهدافه ، وتثبيت مشاريعه .

ونحن ، من نحن ؟ في نطاق (حفلة السمر) بهذه المفارقة والنهول والسرعة

المنهلة ؟ نحن - في اجراء حفلة السمر - هوية مسحوة الوجهة ، ملعبة مجردة من الوجود ، كائنات متواصلة اسميا ، يشلها رباط وهمي غير موجود الا في اذهان اناس يعتقدون انهم احياء بالفعل ، ولكنهم - في الواقع - احياء في دقات النفوس وجوازات السفر ، لان وجودهم الكني ليس بالضرورية وجودا نوعيا . ذلك ان الارقام لا تخلق مجتمعات ، في عالم يزداد فيه عنف الحياة ضراوة ، في عالم معاصر ، لا يسمح بتواجد عوالم خيالية ، في وجوده الراهن ، دون ان ينتهي الصدام بين تلك العوالم وهذا العالم الى ما ينتهي اليه بتلك البشاعة التي عرفناها ، وتلك الزرابة التي امتصصناها حتى الثمالة ، بكل ما فيها من مرارة وذلة وحيف .

ان عالم حزيران الذي تيمدت امركا بهضبة عصا ساحر زيني الى يعرفنا على حقيقته بغير رتوش ، بغير مماحكات وجدليات بينظية ، بغير (مانشيتات) بحبيبة عنصرية ، وهذه المعرفية الامينة للحقيقة ، الصادقة مع نفسها المتوصجة فنا ولقاء ، هي ما فعلته مسرحية (حفلة السمر) بكل ابعادها الوجدانية وافاق رؤيتها الوضعية . هذه المعرفة التي قلناها الكليات والمخرج والممثلون على السواء ، ينبغي ان تدرس وتقيم وتتمسكي كمي نذكر ان الفن الواقعي - متى توفرت فتيته شروط الحياة وسمات الفهم وهو اصل الادراك العميق - يستطيع ان يقف على قدميه شامخ الرأس ، عالي الصدر ليهلنا على الطريق في كل عمل من اعمالنا المسرحية ، من اجل الا تبقى في عالم الضباب الذي لا يزال يسيطر على كثير من اصقاع بلادنا العربية .

حقا ، لقد كانت تجربة (حفلة السمر) تجربة رائدة ، في فن المسرح الواقعي ، ونحن بانتظار نظيرتها في مسرحنا الراهن !

- يوسف عبدالمسيح فودة -

بيروت :

أشقر وعساف ومحاولة تنوير المسرح

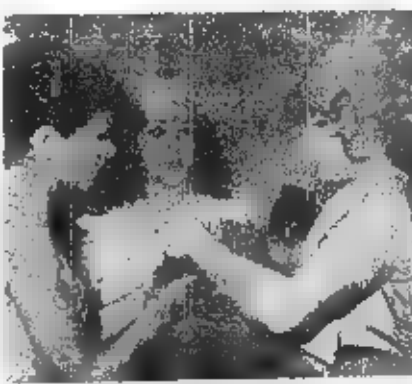
غير ان النظرة الموضوعية تفتقر
بنا الان الرأفة من زاوية فنية تتوافق
مع شروط (الفن الثوري) المبدع ،
بعيدا عن استهلاك الصحف ، والثقافة
اليومية ، التي تصنف دوما للتقسيد
الاجتماعي الساخن حيث الرخص الجزئي
للواقع ، دون بحث عن طريقة جوهرية
في المواجهة وفي (تنوير المسرح) هذه
اللائحة الجريئة التي ما زالت فرقة
(أشقر وعساف) تعلم بتحقيقها .

ومع كل عمل جديد لنضال درويشيه ،
لا بد من التساؤل عن هذا الجديد الذي
يطره هذه المرة ، فإذا كانت مجنون
قد رسمت سابقا بداية خط الثنائي
للمساهمة في لافنة التنوير ، حيث
جسدت في كل مشاهدتها فلسفية
العمل القدائي واكدته ، وإذا كانت
(كارت بلانش) قد طرقت كل عمالة
وجاموسية المنافع الخاصة والعامة في
المجتمع المظلم ، واذا تحدثت (اضراب
الحرامية) الحاكم الرجعي ، فإن
(ياقوت ومرجان والتفاحة) ذهبت الى
ابعد من ذلك ، بل انها اختصرت كل
هذه الهوم بشكل عتيق وشامل ،
فكان فيها مشكلة الانسان القسري ،
مع نفسه ، ومجتمعه ، وحياته وعاله
الواسع المعقد .

(من هو مرجان ! ومن هي ياقوت ؟
وما هي التفاحة ؟)

(مرجان) هو ذلك الرجل الطيب ،
الانسان القادم من براءة الطفولية ،
وعاله الذي لم يتنشق التلوث بعد ،
وانسانية التي تريد تأكيد نفسها في
واقع حيواني مخيف . و (ياقوت)
زوجة هذا (المرجان) ، القبيحة
المنهوشة ، امام كل نون وتلويع
واحة ، ولو كانت هذه التلويع
(شوكة المجتمع البرجوازي وسكينته
التي التهمت فيها بعد) !

اما (التفاحة) فهي لغة العيش ،
وهي رمز كفاح الانسان في مختلف
الميادين ، وهي سبب الضباب الطويل
الدائم في حالة (مرجان) ، وسبب
الجنون والفرور والتخمة الاجتماعية
في حالة (ياقوت) .



(مرجان وياقوت والتفاحة) اخر
مسرحية لفرقة محترف بيروت
للمسرح ، بشنائها المعروف : دوجيه
عساف - نضال الاشقر ، كانت قد
عرضت مؤخرا في العاصمة اللبنانية .
ومن التوقع حسب ما يقوله اعضاء
الفرقة ، ان تعرض في بغداد خلال
وقت قريب قادم . وبانتظار هذه
المناسبة الفنية ، تقدم الزميلة هاديا
حيدر ، هنا ، نظرة استعراضية
تحليلية لهذا العمل الذي اعتبر ضمن
قائمة المسرحيات الفاضحة التي اطلقتها
الفرقة بعد : (مجدلون) و (كارت
بلانش) ، و (اضراب الحرامية) !

نادرا ما يكتب المسرح العربي ربيع
الثورة ، او يتحرك لتبديد السحب
المتلبد في الازمان وفي الواقع ، بشكل
يستثير او يثقل ، او يزوع نواخير
جديدة للوعي والتغيير . وطبعاً فهذه
ملاحظة نلصقها بوضوح في المسرح
العربي عموماً ، باستثناء بعض المسرحيات
التي لم تصل الى الجماهير لاسباب
كثيرة ، منها قلة الامكانيات في الاخراج
والتمثيل عند البعض ، او ابقام
المسرحية كنص ادبي لا يخرج عن
الخشبة (ولهذا ايضا اسبابه) او في
حالة اخرى ، اصطدام اعمال كهذه
(بجداريات) لا تسمح بالتنفس الا
وفق شروطها الخاصة ، وهذا ما حدث
في المسرح اللبناني ، حيث منعست
(مجدلون) لانها تعرضت للمواقف
اللبناني واستفركه ، كما اثرت حول
مسرحيات الفرقة الاخرى ، ذوابح من
الاستنكار الرسمي وشبه الرسمي ،
فقدنا لانها نشبت في الجذور التي
يتعلق بها النظام .

الذي يبحث عنه هذان الزوجان
البريثان ، (مرجان) . يحلم بالتغيير ،
يريد رأى شكل ان يؤكد نفسه
وانسانيته ، من خلال انسانية الآخرين ،
ولو كان ذلك في ثورته على صاحب
العمل ، وقتله له في النهاية ، وهذا
المشهد (انصراف بين مرجان وصاحب
العمل ، ومشاجرتهما ، وتحدي مرجان
لصاحب العمل ، وثورته عليه ثم
قتله) ثلثه يجسد كل انشراحية
ويمتحنها بصدق وحقيقة ، هويتها
الثورية المباشرة ، اما ياقوت المسكنة ،
فقد جرفها هذا الواقع بانوانه البراقة
السطحية ، وجذبها اخواه البورجوازية
وسهولة العيش عن طريق وصول
جشع ، وعند مفترق هذا الدرب يقف
مرجان وياقوت لينفصلا ، فيساقوت
صارت تعلم ، وصارت تطالب ،
وصارت تبهر في طيول الدعايات ،
وقصود الاغراءات ، اما مرجان ، فصار
يتعذب أكثر ، وصار مهموما أكثر لأن
الكثيرين من أمثاله ، يعانون ما يعانيه ،
ولكنهم لا يدركون ماذا يفعلون !

وتسأل في النهاية ياقوت ، مرجان ،
ما الذي يستطيع ان يوفره لها ؟ فيقول
بانه لا يستطيع الآن ان يوفر لها شيئا
ولكنه يملك (قوته وعمله) وهذه
تستطيع في المستقبل ان توفر لها كل
شيء . ولكن ياقوت لا تنتظر . ويفترقان
الى الابد !

الآن ، اتوقف قليلا عند السوان
المسرحية البراقة ، باللباس والاضاءة ،
والحوار السريع ، والاستعاضة عن كثير
من (الثروة) بواسطة المخططات
الراقصة ، والاتصالات بواسطة الديكور
الايماي التبسيط الذي كان الممثلون
يحملونه ويدخلون به الى الشخصية .
والمشاهد الرمزية الغنائية التي نجح
في كتابتها كما نجح في كتابة كل نص
المسرحية (طلال حيدر) وبراقة المثاليين
الذين نقصوا أكثر من شخصية ،
لاقول بأن هذا عمل فني جدير بأن
يكون الإشارة الاولى للانتقال (بتثوير
المسرح) في لبنان من الراقصة ، الى
التحقيق !



نضال الاشقر

(وليست المسرحية (حلوتها) ولا
معاناة كلاسيكية ، تسير في خط
درامي اصطلاحى معروف ، انها مجموعة
مشاهد ، مستقلة ومتلاحمة في نفس
الوقت ، وهي تبدأ بواسطة الحوار
السريع ، والحركة الراقصة ، واستفادة
شاملة من المسرح الايماي المعاصر .
يطرح شخصية مرجان ، الذي نفهه
في المشهد الاول ، وشخصية ياقوت
التي نعيشها منذ البداية ، وموقف
صاحب التفاحة الذي يجسد كل
الاحتكار والجشع ، والاستغلال ،
والملكية التي يمارسها اصحاب الاعمال .
(مرجان) رمز الانسان المكافح ،
الذي لا يملك من كفاءات ومؤهلات ، الا
قوته وعمله ، وزجته ياقوت ، القادمة
من المجتمع الشعبي الفقير ، يصلان
الى (الواقع) ، لتكملة حياتهما ، وايجاد
استقرار نفسي وحياتي فيها . ومنذ
اللحظة الاولى هما مضطمان بمسكنة
لقمة العيش فهذه اللقمة التي تجسدها
(التفاحة) في المشهد الاول ، لها
صاحب (مالك) وهذا المالك لا يمنحها ،
ولا يقدمها حسنة ، ان لها (ثمن)
وعمل مرجان وياقوت ان يدفعها هذا
الثمن لكي يستطيعا الاكل . ويتابع
مرجان وياقوت ، السير في طريق هذا
الواقع ، وان لكل شيء فيه ثمن ، وحتى
(العمل) له ثمن ايضا ، هو (التعلم) .
ماذا في هذا الواقع :

(ان فيه كل شيء ، فيه صاحب
التفاحة الجشع ، (كريم ابو شقرا)
وفيه سيده القصر (سارة سالم) التي
تجسد كل سيطرة البرجوازية
وميلوكها السخيف المتخرف ، وفيه
صاحب العمل (كريم ابو شقرا ايضا)
الذي (يشتري) العامل بكل معاني
الشراء ، وذلك بموافقة (القانون)
و (التشرع) ، والحق العام ، والسلطة) !
وفيه الخادمة (جمانة بارودي) رمز
الوصولية ، والعمل والصناعة والمزاعين
والصياغين ، وكل نماذج التمسك
البيسطاء ، المضطمين دوما باخطبوط
الواقع المخيف .
(ووسط هذا كله ، يضعف الاستقرار

أمريكا اللاتينية :

جولة في المسرح الأرجنتيني



بمناسبة وجود الفنانين رافون ابالا وزوجته كرمييدا ارتأت مجلة السينما والمسرح ان تنشر نافذة صغيرة على مسرح أمريكا اللاتينية من خلال المسرح الأرجنتيني ..

هل يمكنكم ان تعلمونا ان كنتم على اتصال بأي فعالية مسرحية في أمريكا اللاتينية ؟
.. هناك نوعان من المسارح

— هل يمكن ان نسالكم عن علاقة الشعر والمسرح ؟

.. طبعى ان تكون هناك علاقة وثيقة بين الشعر والمسرح وهذه العلاقة بارزة في الشعر الأرجنتيني الحديث . ومن الشعراء المعروفين الذين اتروا في المسرح تأييرا مهما « ارماندو تينغادا كوفير » ومن أبرز أعماله الشعرية (السفينة) والسفينة تعبير رمزي لحياتنا في المجتمع . بما فيه من عواطف ورياح وضباب ، وامواج عاتية وزعازع واعاصير لكن ارادة الحياة ، ارادة الرؤية السليمة ارادة النظر البعيد ، الى المرفأ حيث اشعة القمر تنهادر لتكون دليلا للسفينة ، ركابها ، في عنقوان مستيرتها وصراعا العنيف مع التيار وكل المواقف التي لا بد ان قلنقها وتجاوزها وهي في اتجاهها نحو الهدف ، المرفأ .

— وماذا عن الرسم الجداري والمسرح ؟

... من النشاطات المعروفة في الفنون التشكيلية ، الرسوم الجدارية وقد كان لهذه الرسوم دور فعال في ديكرات كثير من المسرحيات النسي عرضت في المسارح المستقلة .

ومن الرسامين المعروفين الذين كان لهم نشاط واسع في رسم المسرح بطاقتهم الابداعية الرسام (انطونيو نيويري) وقد نال هذا الفنان جائزة بينالي فينسيا عام ١٩٦٥ عن لوحاته الجدارية ، واتصاله بالمسرح كان حيويا في بحث روح الفنون الجميلة وايصالها بالفعاليات المسرحية في وحدة منسجمة ذات تأثير بالغ على الجمهور ومن لم يسعنا ان نقول ان الشعر والعنقوب الجميلة الاخرى والفكر التقدمي قسده لعبت دورا بارزا في حيوية المسرح الأرجنتيني وتطويره وتوسيع امكانياته من مسرح وطني محلي محدود ، الى مسرح انساني واسع .



مسارح مستقلة واخرى تجارية وصلت بالمسارح المستقلة هي الصلة الوحيدة لانني اعتقد ان المسرح التجارى لا يحقق الخدمة المنشودة للجمهور كما ينبغي ان تكون ، لان العامل المادى هو هدف المسرح التجارى الوحيد ، على الضد من المسارح المستقلة — والتي قد تهتم بالايراد احيانا باعتباره مصدر ديمومتها — ولكنها تهتم بالدرجة الاولى بتقديم فعاليات ذات اثر نفسي واجتماعي وتعليمي وتورى ايضا ولهذه الاسباب ولا كنت ملتزما فان علاقتي بالمسارح المستقلة لا تزال هي العلاقة الصميمية ، لانني اعتقد ان الفن هو فن الجمهور وهو القوة الرئيسية في وضع منظور المستقبل لهذه الجماهير وتحسين احلامها في مجتمع سعيد مرفه .

— من هم أبرز كتاب المسرح في الأرجنتين ؟

.. من أبرز كتاب المسرح بل واكبرهم شهرة لا في الأرجنتين فقط ، بل في أغلب أنحاء العالم هو (ارنستو شقانو) ومنهم (كارلوس كاروسيزا) وهناك كتاب اخرون يمتازون بمعلوماتهم المتنوعة واهتماماتهم المختلفة في الفكر والىطلق .

— وما هي أشهر المسرحيات التي كان لها تأثير فعلي في الجمهور ؟

.. من المسرحيات الشهيرة مسرحية (الجسر) للكاتب (كارلوس بروسيزا) و « الجسر » في صلب المسرحية رمز يعبر عن جانبي الحياة ، الجانب السلي نحيبا فيه الجماهير المنسحة بمقها ومشاكلها وطموحاتها وتطلعاتها من جانب ، وعبر النهر في الضفة الثانية حيث حياة المدينة التي تبسو في انوارها الوهاجة وفي احيائها الليلية البراقة ضجيجها وصخبها ، ومن ثم فهناك التمايز بين الحياتين ، يعبر عنه الجسر بصدق وإخلاص وعمق وبغلاذ بصيرة وقوة تحليل .

وثائق دراسة المسرح العراقي

أحمد فياض المرفجي

ولهذا السبب فقد ظهر قسود جديد من الزواجر البحث دعي بالفرقة او « بيلوغرافية » تخصص فيه باحثون اكفاء جئوا كل اهتمامهم ومجهودهم من اجل تجميع المصنوعات المتنوعة وتجميعها حسب موضوعاتها . ولا هم هؤلاء سوى تسهيل مهمة الباحثين والدارسين . وله قد ظهر هذا اللون في وطننا العربي بمختلف المظاهر . ومن أبرز طهرسنا الثمانيين يوسف اسعد دكر وكوركيس عواد والمكاشور صالح جواد الطيبة .

وبتواضع اعمى جهدي وفكري ، كباحث مستجد في هذا المجال واصل ان اوفق في تطبيق ما عرفت عمل تحقيقه وهو البحث والتقصي عن مصادر دراسة مختلف أشكال الفن في العراق وتجميعها وتصنيفها في مصنفات يتضمن كل منها موضوعا كالمسرح والمسرح والفن التشكيل .. الخ .

و « مصادر دراسة المسرح في العراق » هو واحد من تلك المصنفات التي لا زالت غير مكتملة وهي لن تكتمل ، ما دام هناك زعن متواصل وحركة دائية وطموح جياش . ولكنني اعد نفسي والقراء بقني صلاح بقية المصادر ، بقية جمعها وتصنيفها وتقديمها للباحثين الجادين عن حركة الفكر في هذا البلد ذي الحضارة العراقية التي يحتاج شعبها من اجلها الى مصادر بضرورة واسعة وعلمية وجيدة .

حركة المسرح حيث راجح بعض منهم يؤلف لها واحد الكتب الاخر يتكلم مستوياتها ويصطلح اصطلاحاتها حتى اننا راينا في السنوات الاخيرة عددا من طلاب الجامعات والمدارس العليا في داخل القطر وخارجها يقتبسوا المصطلح كموضوع لرسائلهم والموضوعاتهم وقد بلغ الامر بواحد منهم ان قال شهادته الدكتوراه بموضوع « المسرحية العربية في العراق » وهناك استاذ جامعي معروف اصدر كتابا بالمتون الكر بالذكي ، يد ان التي طوره كمنهجيات في معهد الدراسات العربية بالعمارة ، التابع لجامعة البوخل العربية .

ومن جانب اخر كانت مصطلحاتنا الاعلية ولا زالت تضي عنايلهمولة بحركة المسرح فهي تقصص جوانب واسعة من مصطلحاتنا ، لتشر ما يرد اليها ، من القود وكتابات ، حول العروض المسرحية في كل موسم من مواسمها . ولا شك ان الواسع الآلية مستكسب كحركة المسرح الاملا جديدة ، كما انها مستشر دغيات الباحثين والدارسين لاستكشاف جوانب جديدة من النشاط المسرحي في العراق منذ نشأته حتى الان . ومن المؤكد ان اي باحث ودارس في هذا الميدان سيكون بحاجة عامة الى مصادر ومراجع قيمة لانحصار مشروعه واكمال بعشه حتى يكون مستويا لشروعه . والواقع ان تلبية هذه الحاجة من لائق ما يحق له كل باحث في اي ميدان من ميادين الفكر لكثرة هذه المصادر ، ولعدم توافرها في مكتبة واحدة .

لم يعد المسرح ، كما اسبق ، في صالونات اللوك والافطرة والضيافة والبرجوازيين الكبار ، ان كئسه تجوز هذه الانتكاسة ، التي بلغت لعل ذروتها في انكسار ، حيث كانت الفرق المسرحية ، كمن يشسرق التلم .

ان المسرح هو ظاهرة اجتماعية ، لا تنمو ولا تزور ولا تضر ، الا في وسط اجتماعي ، وهو يذلل ويغيو كلما ابتعد عن هذا الوسط . وقد عاد الان ، الى تبعه الصافي ، الى وسط التمسك ، وسط الحبيب والتفاهل والثناء ، حيث انطبقت اليه ، لوسع الجماهير ، لتعمل فوق منصة ، ولارتداد صلاته بعريسة وارتياع وباسار تبلغ احياها حد الميانية .

والي بلدنا ايضا ، وخلال السنوات الثلاثين الاخيرة انتمت وقصة المسرح الى المتح معهد للفنون الجميلة وتعددت الفرق المسرحية وتكاسر المسرحيون وتوعدت المظاهرات ، وعلى وجه التحديد منذ ان تشكلت فرقة المسرح الشعبي في اوائل الاربعينات ، وفرقة المسرح الحديث في اوائل الخمسينات أصبحت للمسرح في العراق واجبات جديدة ذات طلاقة ونسجة بلزمة وصالح شعبا حيث اطلت حائل الفرقان ، والفرق التي توالت منها قلن التمسك المعبرة عن واقع المجتمع وعن طموحاته الى الحياة افعرة السعيدة .

وجسود علم الاعلية النشطة ، تجلب عدد من الكتابين العراقيين الى



- ١ - إبراهيم المصمودي
- ١ - لقاء مع الشاعر خالد الشواف - الاقوى الجديد (الأدبية) - ١ مايس ١٩٦٢
- ٢ - أبو بشار
- ١ - حفي الشبي يخضع نفسه كل الأوسى - الاسجوع (ملحق التنصيص) - ١٩٥٧-٦٢٢
- ٣ - أحمد الصولي
- ١ - مسرح خيال الظل في الموصل - بغداد - العدد ٢٨ سنة ١٩٦٦
- ٤ - أحمد عبد الكريم
- ١ - « الفتاح » والظباب البشري - العاملون في اللقط - حزيران ١٩٦٨ - تأليف يوسف العاني
- ٥ - أحمد البصري
- ١ - « مسألة شرف » - جريدة كل شيء - ٨ آذار ١٩٦٥
- ٢ - تأليف عبد الجبار ولي
- ٦ - أحمد محمود (أحمد الجوزدوي)
- ١ - يا مسرحي العراق انحدوا - الثاني - ١٨ آب ١٩٦٧
- ٢ - مسرح بلادي - الثاني - ٢٥ تموز ١٩٦٨
- ٧ - أحمد فاضل الفرجي
- ١ - الحركة المسرحية في العراق - كتاب صدر ببغداد في سنة ١٩٦٥
- ٢ - « كلكاش » أسطورة ومسرحية - الانوار ١٣-١٩٦٦
- ٣ - تأليف ليث الخفاف
- ٤ - نصيحة ألي زميل - بفرى حسون فريد - « المينما اليوم - تموز ١٩٦٨
- ٥ - العلم المعجوز يتزوج «حبوبة في الكويت - الثاني - ٢٧-١٩٦٧
- ٥ - ثلاثة شهور عاقرة - المينما اليوم - نيسان ١٩٦٨
- ٦ - مشلون تحت سقف متخازل - المينما اليوم مايس ١٩٦٨
- ٧ - نحن والمسرح الانكليزي (حول الموسم المسرحي) - الانباء الجديدة ٢٨-١١-١٩٦٤
- ٨ - الموسم المسرحي في العراق - الاداب اللبنانية - تشرين الاول ١٩٦٤
- ٩ - الموسم المسرحي الراهن - الاداب اللبنانية - تموز ١٩٦٥
- ١٠ - ملاحظات حول مسرحية « أشجار الطاهرون » - الثورة العربية ٧ تموز ١٩٦٥ × تأليف نور الدين فارس
- ١١ - الفرق المسرحية وموقف اللامبالاة (الزا) المرحسية الوطنية - عالم اليوم - ١٦-١٢-١٩٦١
- ١٢ - الفرق المسرحية والمعرض النسوي - عالم اليوم ١٨-١١-١٩٦١
- ١٣ - المسرح العراقي (١٩٣١-١٩٤٠) - المواطن ٣١-٨-١٩٦٢
- ١٤ - المسرح العراقي (١٩٤١-١٩٥٠) - المواطن ٧-٩-١٩٦٢
- ١٥ - المسرح العراقي ما بعد الثورة - المواطن - ٢١-٩-١٩٦٢
- ١٦ - مسيائل الكهنوس بالمسرح العراقي - المواطن ١٢-٨-١٩٦٢
- ١٧ - « فواتيس » لطف سالم - الجمهورية - ٢١-٩-١٩٦٦
- ١٨ - أشهر المسرحي - المثلث العربي - آذار ١٩٧١
- ١٩ - « الطوفان » مسرحية عراقية جديدة - كل شيء - ١٤-٣-١٩٦٦
- ٢٠ - عوامل الفشل والنجاح في مسرحية « الطوفان » ٢١-٣-١٩٦٦ × تأليف عادل كاظم جواد
- ٨ - احسن وفيق السطراي
- ١ - تمولات المسرح البصري - المريد - ٤ نيسان ١٩٧١
- ٩ - ادب الفيلسفي
- ١ - لقاء مع يحيى طائق - اللواء - ٢٨ تشرين الاول ١٩٦٤
- ١٠ - الادب الفيلسفي
- ١ - حل يوجد مسرح عراقي - ٢ - تموز ١٩٥٤
- ١١ - أمون صوري
- ١ - « حفلة حمار » مسرحية غير ناضجة - النصر - ١٩٦٧
- ١٢ - الاذاعة والتلفزيون - مجلة
- ١ - مسرح الحاصلات - ٢٦ كانون الثاني ١٩٧١
- ٢ - ماذا دار في اجتماع المسرحيين الاول - ايلول ١٩٧٠
- ٣ - لقاء مع السيد محمد سميد الصحاف مدير عام مصلحة السينما والمسرح وكالة
- ٣ - « الحصار » غربت بنتيجة جديدة - ٥ مايس ١٩٧١
- ٤ - تأليف عادل كاظم
- ٤ - يوسف العاني ٠٠ أنت منهم - ٢٠ مايس ١٩٧١
- ٥ - رأيان في المسرح الكوميدي - ٢٠ مايس ١٩٧١
- ٦ - البيت الجديد - ماذا فاست للمسرح العراقي - العدد ٩ حزيران ١٩٦٩ × تأليف نور الدين فارس
- ١٣ - أحمد عبد الرزاق
- ١ - تاريخ الحركة التبشيرية في العراق - للطرفة -

١٥ مايس ١٩٦٦

١٤- **الف با - مجلة امبوية**

- ١ - «الفريده» مسرحية متكاملة في شكلها - ١١ اذار ١٩٧٠
- ٢ - حوار مع الفنان عثمان فائق - ٢٢ تموز ١٩٧٠
- ٣ - محاولات لتقييم الموسى المسرحي السابق - ٢٦ آب ١٩٧٠
- ٤ - المسرح والمخلفات الشخصية - ٣٠ ايلول ١٩٧٠
- ٥ - «ورد جهنم» لطفه سالم على المسرح - ١٢ اذار ١٩٦٩
- ٦ - نموذ حول المسرح (العراقي - ١٥ نيسان ١٩٧٠)
[شارك فيها عايد الساعرائي وسامي عبدالحسين
وابراهيم جلال واباسن القصير وبغري حنون فريد
وعاسم حو]]
- ٧ - القسم الثاني من «نموذ حول المسرح العراقي» -
٢٢ نيسان ١٩٧٠
- ٨ - القسم الثالث من «نموذ حول المسرح العراقي» -
٢٩ نيسان ١٩٧٠
- ٩ - «مزي تشر يا نخله» - ١٤ ايار ١٩٦٩
* تاليف حسن ابيباتي *

١٥- **باسم عبدالحسين حمودي**

- ١ - «الحركة المسرحية في العراق» لاحيد فياض المغربي -
الاداب اللبنانية - آب ١٩٦٥
- ٢ - مسرحية «المنطقة» - تشرين الثاني ١٩٦٧

١٦- **بدي حنون فريد**

- ١ - قناوي من بغداد - الجزء الاول - كراس صدر
ببغداد [لم تذكر السنة]
- ٢ - المقتنيات التي اريد ان تسجل «امينة» على مسرح
كربلا - السبينا - ١٩ مايس ١٩٥٦
- ٣ - المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ - كتاب صدر ببغداد
في سنة ١٩٦٨
- ٤ - تجديد العري المسرحية تقيده لمجلة المسرح العراقي
- ملحق الجمهورية - ٢ ايلول ٦٥
- ٥ - المسرح العراقي في حاضيه وعاضره ومستقبله
- السبينا - ١٠ تشرين الاول ١٩٥٦
- ٦ - الاحتراف في المسرح العربي - السبينا - ٥ نيسان
١٩٥٦
- ٧ - خط المسرح العراقي من المخرجين المتفلقين - السبينا -
٢٦ تشرين الاول ١٩٦٥
- ٨ - المسرح بالعراق يحتاج الى مؤلف عراقي يمي ظروف
مصرعنا البدائي - السبينا - ١٩٥٦-٥٥
- ٩ - حقائق عن المسرح العراقي في مبركه - السبينا -
١٠ حزيران ١٩٥٦

١٧- **انيله - جريمة يومية**

- ١ - «الحركة المسرحية في العراق» لاحيد المغربي -
٦ حزيران ١٩٦٥

١٨- **بناني صالح**

- ١ - رأي له «المنطقة» - الكلمة - تشرين الثاني ١٩٦٧
- ٢ - المسرح الكويتي في الجنوب - السبينا اليوم -
مايس ١٩٦٨
- ٣ - أدبون صبري والحياة المعاصرة - الكلمة - مايس
١٩٦٨
* كتاب بالاشتراك مع ياسين القصير
- ٤ - مؤلف مسرح طليبي - الف با - ٣٠ نيسان ١٩٦٩
- ٥ - أدبون صبري على المسرح الكويتي - النور -
١٩٦٩-٢٤

- ٦ - المسرح البصري في ثلاثة عروض جديدة - الف با -
١٩ اذار ١٩٦٩

- ٧ - «البيت» من «عودة السنو» - الاداب اللبنانية -
تشرين الثاني ١٩٦٩
* تاليف قاسم حو *

١٩- **ناصر مهدي**

- ١ - الفصل والوجود في «البيت الجديد» لتورالدين
فارس - الملتقى العربي - حزيران ١٩٦٩
- ٢ - «اشجار الطامون» وفضية الالتزام - الف با -
١٩٦٧-٢٠
- ٣ - «بيت ابو كمال» لبغري حنون فريد - ملحق
الف با - ١٢-١٩٦٩
- ٤ - المعادلة الصعبة وازمة اليده الثالث - الف با -
٢٦ اذار ١٩٦٩
- ٥ - «حول مسرحية» ورد جهنم «لطفه سالم» -
١٢-١٩٦٩
- ٥ - «المنطقة» والجزء «بين الكتل والاجزاء» - الف با -
١٢-١٩٦٩
- * تاليف غلاب طعمة فرعان *

٢٠- **المنطقة الجديدة - مجلة شهرية**

- ١ - «المنطقة» و «طير السمعة» - تشرين الثاني
١٩٧٠

٢١- **الثورة - جريمة يومية**

- ١ - مع الفنان منير حلس «مقابلة» - ٢٧-١٩٧٠
- ٢ - «عبدالوهاب الديني» وحديث عن المسرح -
٢٣-١٩٧٠
- ٣ - حوار مع يوسف عبدالمسيح نوزة - ١٢-١٩٧٠

٢٢- **جاسم الصبيحي**

- ١ - المسرح الذي نريده - السبينا - ٢٩ ايلول ١٩٥٥

٢٣- **جيرة ابراهيم جبرا**

- ١ - مشكلة الحوار في المسرح العربي بين الكاتب العراقي
والعصري - النور العربية - ٤-١٩٦٥

٢٤- **جفر السبيحي**

- ١ - حل يوجد لدينا مسرح عراقي - الفن الحديث -
٦ حزيران ١٩٥٤

٢٥- **جفر العجيلي**

- ١ - «خاتمة موسيقار» مسرحية عبدالمجيد لطفي -
النهانف - ٢٦ تشرين الاول ١٩٤٥

٢٦- **جليل كمال الدين**

- ١ - «مجموعة مسرحيات» تاليف سمعون العجيلي - الاديب
اللبنانية - كانون اول ١٩٥٧
- ٢ - المعاني والمسرح العراقي الحديث - الاداب اللبنانية -
العدد الخامس ١٩٥٧

٢٧- **جلال حسين ورده**

- ١ - مسرحية «الامر» - النور - ١٥-١٢-١٩٦٨
- * تاليف محي الدين زنكنه *

٢٨- **جميل سعيه**

- ١ - اسباب تأخر المسرح العراقي - الفنون - ٢٠ اذار
١٩٥٧
- ٢ - نظرات في التيارات الادبية في العراق - كتاب صدر
في سنة ١٩٥٤

٣٦ - د. جميل تضيف

- ١ - نحو دراسة جادة للمصرح العراقي - للشيخ العربي - آذار ١٩٧١ +
- ٢ - تجميع - رد على زه نوري الدين فارس - الثورة - ١٩٧١-١٩٧٢ +
- ٣ - المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضع والحبكة - السبيل والمصرح العراقية - العدد الثالث ١٩٧١ +

٣٧ - جميل الجبوري

- ١ - « نودة مع الفجر » - الوادي - ٣ تشرين الاول ١٩٥٩ +
- ٢ - تأليف بدري حنون فريد وتوراند بن فارس وادوم حيري وخالد القسطين وطه الصبيدي +
- ٣ - « مسرحيات » - يوسف الحاني - الثقافة الجديدة - آذار ونيسان ١٩٦٠ +
- ٤ - نشأة المسرح في الشعر العربي - المنقذ - تموز واب ١٩٦١ +

٣٨ - الجمهورية - جريدة يومية

- ١ - مذكرات علي التليسي الفنية - ١٠ ايلول ١٩٧١

٣٩ - حسين الحافظ

- ١ - مسرحية « الاشقياء » تأليف عبدالستار الصزاوي - العرب - ١٩٦٧-١٩٦٨ +
- ٢ - الارض والاسنان في مسرحية « صوت الضيفيل » - المسرح والسبيل العراقية - ايلول ١٩٧١ +

٤٠ - حسين حيدر

- ١ - مسرحية « اشجار الطاعون » جهه يستحق التشويق - التلخيص - ١٩٦٧-١٩٦٨ +

٤١ - حسين الجليلي

- ١ - « الجراد » و« طاعون حل يلتقيان » - التلخيص - ١٩٧١-١٩٧٢ +
- ٢ - تأليف محي الدين زكنه

٤٢ - حسين السامرائي

- ١ - امدل سفوفة على مبرجان المسرح العراقي - المواطن - ١٩٦٨-١٩٦٩ +
- ٢ - « حطيل » بين النص وامانة الاختراع - المواطن - ٣٦ كانون اول ١٩٦٧ +

٤٣ - حسين السلمان

- ١ - الواقع وفنية الزمر في « تراب » - المنصور - ١٩٦٤-١٩٦٥ +
- ٢ - تأليف طه سالم
- ٣ - « الحواجز » تأليف هادي المساوي - الجمهورية - ١٩٦٩-١٩٧٠ +

٤٤ - حبيب الله يحيى

- ١ - سر زكنه - طبع الجمهورية - ١٠ مارس ١٩٧١ +
- ٢ - كتاب « الحركة المسرحية في العراق » لاحد المسرحي - النهضة - ١٩٦٥-١٩٦٦ +
- ٣ - « المسبب » تأليف محمود فتحي - الثورة - ١٩٧٠-١٩٦٦ +
- ٤ - « الرمز في مسرحية » تراب - الثورة - ١٩٦٩-١٩٦٥ +

٤٥ - حفي الشبيبي

- ١ - وجوب تشييد مسرح محلي في بغداد - مجلة الاتحاد - ١٠ شباط ١٩٦٤ +

٤٦ - حميد عبدالجبار

- ١ - المسرح والاسنان - الاذاعة والتلفزيون - ٩ - ١٩٧٠ +

- ٢ - الجنس والسياسة والدين في مسرح البصرة - ١٩٧١ - ١١ آب ١٩٧١ +

٤٧ - خالد قاندر

- ١ - في مياد المسرح العراقي - المصباح العراقي - ٩ حزيران ١٩٤٧ +

٤٨ - خالد حبيب الراوي

- ١ - « الانتقاء » تأليف عبدالستار الراوي - الشار - ١٩٦٧ +

٤٩ - خالد علي مصطفى

- ١ - كيف تحولت « فكرة » جان أنوري الى « حراية » - ١٩٧٠ +
- ٢ - « الاذاعة والتلفزيون » - ٥ ايار ١٩٧٠ +

٥٠ - خليل عبدالامير

- ١ - « حطيل » مسرحية جديدة - الثورة - ٢٤ كانون الاول ١٩٦٧ +
- ٢ - « ورد جهني » مسرحية بدون ايهام - الثورة - ١٦ آذار ١٩٦٦ +
- ٣ - الرؤية الواعية والاهتمام في مسرحية « الخرافة » - الثورة - ١٩٦٩-١٩٧٠ +

٥١ - خليل عبدالواحد

- ١ - « رأي في » البقرة العلوب - الاذاعة والتلفزيون - ٥ ايار ١٩٧٠ +
- ٢ - تأليف طه سالم
- ٣ - « بعد عام ١٩٧٠ » - مسرح اشباب - الاذاعة والتلفزيون - ١٩٧١-١٩٧٢ +

٥٢ - فخر البصام

- ١ - « عندما يقع النقد في حيز الاسقاط الذاتي » - ١٩٧١ نيسان ١٩٧١ +

٥٣ - فهد سلوم

- ١ - « ادب الماسر في العراق » - كتاب صدر ببغداد في سنة ١٩٦٢ +
- ٢ - في الكتاب فصول عن المسرحية الشعبية والمسرحية الشعبية -

- ٣ - مع مسرحية « الشريعة » - التلخيص - ١٩٧١-١٩٧٢ +
- ٤ - تأليف يوسف الحاني
- ٥ - « الخرافة » فكرة ثانية - الثورة - ١٩٧٠-١٩٧١ +
- ٦ - تأليف يوسف الحاني
- ٧ - « الجمهور والمسرحية والمسرحيون في العراق » - الثورة - ١٩٦٩-١٩٧٠ +
- ٨ - « اللغة المسرحية والمشاغل » - الثورة - ١٩٦٩-١٩٦٨ +

٥٤ - فهد التكريتي

- ١ - حوار مع « مؤلف » الموت والظنية - « الثورة » - ١٩٧٠-١٩٦٨ +
- ٢ - « عادل كاظم جواد »

٥٥ - فهد الرطبي

- ١ - « اصيحات من مجتمعنا على المسرح » - المساء - ١٩٦٧-١٩٦٨ +
- ٢ - لقاء مع العاملين في مسرحية « صورة جديدة » - يوسف الحاني +

١٦- الرسالة الجديدة - مجلة عراقية شهرية - اصدرها محمد منير آل ياسين

١ - قانون من العراق : حق الشبلي - ١ كانون الاول ١٩٥٣

ويحيى الطخوري - كاتب لبناني

١ - قاسم حول بعض مسرح الحركة اللبنانية - الاحد اللبنانية - ٢٠ كانون اول ١٩٧٠

٥٠- ذكرى العجائب

١ - المسرح العراقي ٠٠ ابن هو وكيف تعلمه ١ - الجمهورية - ٩ ايار ١٩٦٦

٢ - نبي من الجده عن عيسى من الهسزل - الثاني ١٢-١٩٧٠

٣ - في ثقافة اشارة الى مسرحية « وحيدة » لموسى التائب

٥١- زهير النجدي

١ - « وحيدة » لموسى التائب - الادب والفنون - تشرين الثاني ١٩٦٨ - العدد الثاني

٢ - عندما يفتي المزارع الطيف خشبة للمسرح - الجمهورية - ٢٧-١٩٦٥

٣ - حول مسرحية « البيت الجديد » لنورالدين فارس

٤ - « تموز يرقع الشافقين » على مسرح بغداد - الادب والفنون - كانون الاول ١٩٦٨

٥ - « قصير الشيخ » لمصباح الزبيدي - الادب والفنون - العدد السادس - شباط ١٩٧٠

٥٢- زهير النجدي

١ - الملاح الجديدة للادب المسرحي العراقي - الادب والفنون - العدد الثامن - ايار ١٩٦٩

٢ - مسرحية « الطائر » كوميديا متعة - الادب والفنون - ايار ١٩٦٩

٣ - تأليف يحيى حنون لمريد

٥٣- زهير غانم

١ - « الصخرة » وبه الانسان الحظي - الف باء - ١١-١٩٦٩

٢ - تأليف غواد التكرلي

٥٤- سافرة جيت

١ - أم مجيد وبوسيف الثاني في الاتحاد النسائي - الفنون - ٢٧ اذار ١٩٥٧

٥٥- سليمي عبدالجبار

١ - نحن والمسرحية الحالية - الفنون - ١٥ مايس ١٩٥٧

٢ - نحو الانسدادية والى الاحتراف - السبيل - ٧ تشرين الثاني ١٩٥٦

٣ - محاولة اخضاع الرواية للضرورات المسرحية - العاملون في الفن - كانون اول ١٩٦٩

٤ - من « الخلة والجيران » للقاص غائب طحمه لومان والمطلة للمسرح من قبل قاسم محمد

٥ - مائة المسرح المصري - العلم الجديد - ١٩٥٩

٦ - « فلول على قصد » لو براجين لو بالظلمة - السبيل - ١٢-١٩٥٦

٧ - الاصل والتجديد في المسرح العراقي - المشرق العربي - اذار ١٩٧١

٧ - مسرحنا يفكر الى المنزل - المسرح والسبيل - تشرين الثاني ١٩٧٠

٥٦- سليمي مهدي

١ - دراسة في مسرحيتين شعريتين - الاقلام - اب ١٩٦٦

٢ - دراسة عن مسرحية خالد الخواف - شمس - و - الاسوار

٥٧- سليمي عبدالكريم

١ - « صراع مع الظلام » - الادب اللبنانية - ايلول ١٩٥٧

٢ - تأليف محمد منير آل ياسين

٥٨- سالم الخزيمي

١ - التخطيط والمسرح العراقي - الثورة العربية - ١٤-١٩٦٥

٢ - « متحول » كيسي (نقد مجري) - ترجمة عنتان الكيلوك - ١ - حيلنا المسرحية كما يراها ناقد مجري - الف باء - ١١-١٩٧٠

٦٠- د. سعد محمد خضر

١ - « الثقافة والجيران » - الثقافة الجديدة - كانون اول ١٩٦٩

٢ - « الغراب » - الثقافة الجديدة - مايس ١٩٧٠

٦١- سعدون الطيفي

١ - المسرح والجمهور في الفوصل - السبيل - ٢٩ اب ١٩٥٦

٦٢- مهدي محمد صالح

١ - من حق الحركة المسرحية أن تقول شيئاً للناس - عالم اليوم - ٢ شباط ١٩٦١

٦٣- د. صليو زكو

١ - عندما ينزل اليمبر ٠٠ - الف باء - ١٤ نيسان ١٩٧١

٢ - « الخيل » بين التأسق والتفريج - الف باء - ٢١-١٩٧٠

٣ - « الثقافة والجيران » قبل رفع الستار - الف باء - ٢٢-١٩٦٩

٤ - « مدرسة بلا طلبة » ومدرج بلا جمهور - الف باء - ٣ ايلول ١٩٦٩

٥ - « فيه اشارات الى بوسيف الثاني وموسى التائب

٦٤- سليمان البركري

١ - الادب في هلال - المشرق العربي - كانون الاول ١٩٧٠

٢ - « دراسة عن النص والتميز والمسرح » - التجربة الثقافية في مسرحية « المر » - الف باء - ١٢-١٩٦٩

٣ - ماذا في مسرحية « الجراد » ؟ - الثقافة - اذار ١٩٧١

٤ - « العقبية » منسجمة ادبية وقبيلة - الثورة - ١٦-١٩٧٠

٥ - « تأليف حسين الجليل

٦ - « السبيل اليوم » - مجلة شعرية لصاحبها عمر عبدالجبار الطيفي

٧ - « حواد مريح مع حلي الشبل - عايس ١٩٦٨

٨ - « الكراكي » لنورالدين فارس - نيسان ١٩٦٨

٩ - « مجلة اسبوعية لصاحبها كادريان حنني

١٠ - مجلة الفرقة الشعرية للشبلي - ١٠ تموز ١٩٥٦

١١ - « مع رائد المسرح حلي الشبل - ١٦ شباط ١٩٥٦

١٢ - « مع فرقة النهضة العربية للشبلي ١٦ تشرين الثاني ١٩٥٥

- ٥ - نقد مسرحيتي « البخيل » و « إيشقيا » ٢٣ تشرين الثاني ١٩٥٥
- ٦ - عنسلا انقلبت مأساة « وحيدة » العراقية الى مهزلة ٦ شباط ١٩٥٧
- ٦٧- الشعب - جريدة يومية
- ١ - المسرح العراقي أيام الاحتلال - ٨ تشرين الثاني ١٩٦٣
- ٦٨- شباب التميمي
- ١ - مسرحية « الغريب » بين مغربها ومؤلفها - الجمهورية ١٩٧٠-٢-٩ * تأليف نور الدين فارس
- ٦٩- شريف الربيعي
- ١ - « توز يفرغ النافوس » - النور - ١٩٦٨-١٩-٥
- ٧٠- شعرائي الماسري (ابو كاظم)
- ١ - « توز يفرغ النافوس » مجد جديد للمسرح العراقي - النور - ١٩٦٨-١٩-١٧
- ٧١- صالح جواد الطعمة
- ١ - في اصول الادب المسرحي في العراق - الاديب اللبنانية مايس - ١٩٦٦ * من « لطيف وخوشاياه اول مسرحية عراقية مطبوعة »
- ٢ - المسرحية في العراق في العهد العثماني - المكتبة كانون اول ١٩٦٥
- ٣ - « بيليو عراقية » الادب العربي المسرحي الحديث - كتاب صدر ببغداد في سنة ١٩٦٩
- ٧٢- صالح المستوفي
- ١ - الحركة المسرحية وازمة الفنان العراقي - النور - ١٩٧٠-٢-٤
- ٧٣- صالح مهدي البصري
- ١ - « البيت الجديد » التزام حقيقي - النور - ١٩٦٩-١٢-١٤
- ٧٤- صباح ياسين
- ١ - « ورد جنس » خطوة ناجحة - ملحق الجمهورية - ١٩٦٩-٣-١٦
- ٢ - « توز يفرغ النافوس » والرمزية في المسرح العراقي - ملحق الجمهورية - ١٩٦٩-١-٣
- ٧٥- صبيح نكبات الطلي
- ١ - صفحات مطوية من تاريخ المسرح العراقي - الحين - ٤ كانون الثاني ١٩٥٦
- ٧٦- صلاح المسعودي - كاتب مصري
- ١ - « الحركة المسرحية في العراق » - المسرح المصرية - ايلول ١٩٦٥ * دراسة عن كتاب احمد قياض المصري
- ٧٧- صون الاحرار - جريدة يومية
- ١ - حديث مع عبدالله المزاري - ٢٠ ايلول ١٩٦٢
- ٧٨- شفاء البياتي
- ١ - حديث عن مسرحية « حزه وغروب » - التآخي ٣ آذار ١٩٧١ * تأليف سلطان صالح الجبوري
- ٧٩- طالب الشهابي
- ١ - الجسور البصري والحركة الفنية في ابصرة - الحين ١٠ تشرين الاول ١٩٥٦
- ٨٠- طه العبدوي
- ١ - « اريد اعيش » والمواضع النفسية في المسرح الحين - ١ آب ١٩٥٦ * تأليف ابراهيم الهنداوي
- ٨١- عادل عبدالجبار
- ١ - التسجيل التاريخي ورسم التماذج في « الترميز » - النور - ١٩٧١-١٢-١٦
- ٢ - « الخزبة » ومسلحة ادانة امريكا - الراصد -

- ١٨- تيسان ١٩٧٠
- ٣ - « طير السند » بين الاسطورة والمعالجة النفسية - تأليف باء ١٩٧٠-١١-١٨
- ٨٧- عامر الحديثي
- ١ - ملاحظات حول ندوة المسرح - النور - ١٩٧٠-٩-١٢
- * عقدت في حديقة اتحاد الادباء ببغداد
- * شارك فيها ابراهيم جلال ويوسف الطائي ومحمد ميارك وناصر مهدي *
- ٨٨- عبدالجيد الوائلي
- ١ - « مسرحياتي » - الجزء الثاني - الشفيع - مسدد شباط وادار ١٩٦٢ * تأليف يوسف الطائي
- ٢ - المسرح الشعبي - النور - ١٩٧١-٢-٩
- ٨٩- عبدالملك نوردي
- ١ - ايهام حول مسرحية ليوسف الطائي - الفنون ٢٩ مايس ١٩٥٧ عبدالمنعم الخالص
- ١ - اسرار الكفاح الوطني في الموصل - كتاب صدر ببغداد في سنة ١٩٥٨ * في الكتاب اشعارات الى بلدات الموصل في الموصل وبغداد *
- ٩٠- عبدالجبار ولي
- ١ - جمعية بلا طعن - النور العربية - ٩ آذار ١٩٦٥
- * حول مصلحة السينما والمسرح
- ٩١- عبدالمجيد طائفة
- ١ - بين الحكيم والعاني - الفنون - ٥ حزيران ١٩٥٧
- ٩٢- عبدالجبار البوذي
- ١ - « التجاوز » وعلامات مسرح البعثي - النور ١٩٦٨-١٢-٣٠ * تأليف مهدي المسعودي
- ٩٣- عبدالجبار عبدالوهاب الجبوري
- ١ - « الحركة المسرحية في العراق » لاهم المخرجي - الانباء الجديدة - ١٩٦٥-٤-٣
- ٩٤- عبدالله حسن
- ١ - تطور المسرح في مسنة - الحين - ١٠ تشرين الاول ١٩٥٦
- ٢ - مع يوسف الطائي - الفنون - ٩ تشرين الاول ١٩٥٨
- ٩٥- عبدالستار ناصر
- ١ - « الجراد » محاولة للتخلص في عهد منهار - القاد باء ١٩٧١-١-٢٠
- ٩٦- عبدالرحمن التائسي
- ١ - « لماذا تخلف العرب في ميدان الادب المسرحي » - الاديب العراقي - عدد آذار ونيسان ١٩٦٦
- ٩٧- عبدالرحمن الربيعي
- ١ - « محاولة مع حقي الشبل » - المعرفة السورية - كانون الاول ١٩٦٤
- ٩٨- عبدالستار المزاري
- ١ - لقاء مع كرم مهدي - صوت العمال - ١٩٦٧-٩-١٤
- ٩٩- عبداللطيف حسن
- ١ - نظرة جديدة للمسرح العراقي - التآخي - ١٩٦٧-٩-١٣
- ٢ - منهج التطور في مسرح الطائي - الشعب - ١٩٦٧-١١-٢٢
- ١٠٠- عبدالاحد بنهامين
- ١ - النقد المسرحي في العراق - التآخي - ١٩٧١-٤-٧
- * استفتاء شارك فيه جبرا ابراهيم جبرا ويوسف الطائي وفاضل المزاري والسيدة زينب
- ١٠١- عبدالوهاب التميمي
- ١ - مسرحية « زمن السفوط » - النور - ١٩٧١-٢-١٦

- ١٩٥٧ - تأليف سالم الخياط
٢ - مرفه مسرح الزوائد ص - نيل العربية - الى - مسألة صرف - ٢ - الاداء والفقرات ١٩٦٨-١٩٦٩
٩٧- ٥ عبد الوهاب القطب
١ - خواتم المند الماسي من الاداب - الاداب اللبنانية - اذار ١٩٥٧ - ٢ - حول مسرحية « المقاتلون » تأليف يحيى بابان - جيلان -
٩٨- عيشة تيكلي
١ - كلمة حريه في « الشريعة » - الثورة ١٩٧١-١٩٧٢
٢ - مسرحه « فوانيس » نظم سالم - الثورة العربية - ٢ تشرين الاول ١٩٦٦
٣ - نهضات رئيس « تأليف صلاح ناجي - الثورة ١٩٧٠-١٩٧١
٩٩- عبد الوهاب غوزي
١ - ساعة مع حفي الذئبل - الاسبوع - ٢٢ تشرين الثاني ١٩٥٧
١٠٠- عبدالله كمال الدين
١ - انطباعات مركزة عن « البقر والحلوب » - الجمهورية ٢٩-١٩٧٠ - تأليف طه سالم
١٠١- عثمان زلق
١ - المسرح العراقي بين التطور والاختيار - العمل الصحفي ١٩٦٨-١٩٦٩
٢ - « دانيس » وفلسفة الواقعية - الجمهورية ٧ تشرين الاول ١٩٦٦
٣ - « المتاح » ويوسف العاني والحقبة - الجمهورية ١٩-١٩٦٨ - مذكرة وجهها للكاتب مع حسين السامرائي الى وزارة الاعلام
٤ - نحو مسرح راقى - ملحق الجمهورية ٣٠-١٩٦٥
٥ - مسرح الاقتال ومعهد الفنون - العهد الجديد ١٥-١٩٦٤
٦ - نحو مسرح دائم - « الف باء » ٢٦ اذار ١٩٦٩
١٠٢- عزيز السيد جاسم
١ - فرفر « مسرحية مسرحية » المأثورات - الكلمة - ايلول ١٩٦٨ - تأليف عبدالملك نوري
١٠٣- عصام محمد سالم
١ - عمود السنو « تجربة واقعية » - الثورة ١٩-١٩٦٩
٢ - « ايام المطبوعات » - لادون حيري - الف باء - ١٧-١٩٦٩
١٠٤- علا حجازي
١ - عادل كاظم و « الكاع » والهجرة المتأخرة - الثورة ٢٩-١٩٧٠
١٠٥- عباس علي مصطفى
١ - النفسية اليهودية في مسرحية « تود يفرغ النافوس » الفصل التاسع ٦٥-١٩٦٩
١٠٦- علي الزبيدي
١ - المسرحية العربية في العراق - كتاب أصدره معهد الدراسات العربية في القاهرة - ١٩٦٧
٢ - المسرحية العربية في العراق - الاقلام - تشرين الثاني ١٩٦٥
٣ - المسرحية العربية في العراق - الاقلام - كانون الثاني ١٩٦٦

١٢٠ - فوز (١٠٠) ١ - ازمة التبرير في المسرح العراقي - الاذاعة والتلفزيون ٢٠ نيسان ١٩٧١

١٢١- اصلاح العمالي

١ - نظرة عمال لمرحبة - املح بالين - الثورة - ١٩٦٨-١٩٦٩ * تأليف علي حسن البياتي

١٢٢- ليلى التكري

١ - الثورة المتحول - لنزار سليم - الاديب اللبنانية - اذار ١٩٥٣

١٢٣- قيس عاتق

١ - تموز بفرغ الناقوس - اتم باء - ا كانون الثاني ١٩٦٩

١٢٤- كلام الطائي

١ - الواقعية الاشتراكية في بيت أبو كمال - الثورة - ١٩٦٩-١٩٧٠ * تأليف بدي حسن فريد

١٢٥- كامل خميس

١ - سر الازمة الفنية في العراق - الجمهورية ١٩٦٦-١٩٦٧ * لقاء مع حفي الشبل

١٢٦- كريم الشكابي

١ - الحصار - مل هي فراما شعرية ٢ - الثاني - ١٩٦٩-١٩٧٠

٢ - الفرقة القوية ولحنه في مسرحية - طبر السد - الثاني - ١٩٦٩-١٩٧٠ * تأليف فاسم محمد

١٢٧- ثيت الصمداني

١ - يوسف الثاني - انت منهم - الاذاعة والتلفزيون ٢٠ مارس ١٩٧١

١٢٨- محمود العبدية

١ - اذن المسرح العراقي - الاداب اللبنانية - اذار ١٩٥٧

٢ - المسرح في العراق وتجربة طليعية - الثقافة المصرية ١٣ نيسان ١٩٦٥

١٢٩- محسن الطنجي

١ - حسان محرق الاشراف - ألف باء - اذار ١٩٦٩ * تأليف مهدي الساموي

١٣٠- محمد كامل عارف

١ - كيف نخلق مسرحا شعبيا - الفنون - ١٩٥٧-١٩٥٨

١٣١- محمود البياتي

١ - غنطل - لكه سالم - المواطن - ١٩٦٧-١٩٦٨

١٣٢- محمد ميلاوك

١ - الرمز في مسرحية - تموز بفرغ الناقوس - الثقافة الجديدة - حزيران ١٩٦٩

٢ - بيت أبو كمال - وميتنج الاسماك - ألف باء - ١٢ شباط ١٩٦٩

٣ - الفجارية - بين الادانة والاحتضان - اتف باد - ٢٧ ايار ١٩٧٠

٤ - الكاغ - لصادل كاظم - وهي العمال - اذار ١٩٧٠

٥ - ملاحظات حول بعض أعمال الموسم المسرحي الحال - المسرح والسبينا العراقية - ايلول ١٩٧١

١٣٣- محمد الجوزلي

١ - المسرح العراقي في عهدهم ٦٧ - السبينا اليوم - تموز ١٩٦٨ حول كتاب بدي حسن فريد

٢ - حوار عن المسرح الذي يخاطب الانسان - الثورة - ١٩٦٩-١٩٧٠

٣ - الكراكي - مسرحية لبراهيم فارس - السبينا اليوم - نيسان ١٩٦٨

٢ - زينب من - أم شاكرا - ال - سليمة الخيازة - الثورة - ١٩٦٩-١٩٧٠

٥ - اثبت الجديد - حالة عبور في مسرحنا العراقي - الثورة - ١٩٦٩-١٩٧٠

٦ - الخط - الرائد - ٢٦ تشرين الثاني ١٩٧٠

٧ - ملاحظات عن الكات - الثورة - ١٩٧٠-١٩٧١

٨ - ملاحظات حول - تموز بفرغ الناقوس - الثورة - ١٩٦٨-١٩٦٩

٩ - مسرح اليوم - ملاذ وكيف - الثورة - ١٩٦٩-١٩٧٠

١٣٤- محمود فريسي

١ - املح بالين - والس الجديد - ملحق المار - ا حزيران ١٩٦٨ * تأليف علي حسن البياتي

١٣٥- مهدي الكندي وكنك

١ - ملاذ في حقبة الجليل - ألف باء - اذار ١٩٧٠

٢ - تاملات في المسرح العراقي - المصنف العراقي - اذار ١٩٧١

٣ - بحثا عن كوميديا عراقية - المسرح والسبينا العراقية العدد الثاني - مارس ١٩٧١

١٣٦- محمد بهجت الاثري

١ - نسو - مسرحية شعرية بابلية - مجلة المجمع العلمي العراقي - ١٩٥٢

معيوب العمادة - كاتب من الكويت

١ - الحركة المسرحية في العراق - لاهد المغربي - الهدف الكويتية - ١٩٦٥-١٩٦٦

١٣٧- مصطفى جواد - الدكتور والباحث المروك

١ - التمثيل عند العرب وضافة القصص عنهم - الهاتف ١٣ نيسان ١٩٤٥

الثرلة - مجلة شهرية تصدر في سوريا

١ - الحركة المسرحية في العراق - لاهد المغربي - حزيران ١٩٦٥

١٣٨- علي محمد الامير

١ - الى أين يسير المسرح العراقي - إلتاقي - ١٩٦٨-١٩٦٩

٢ - وطنك - والكررة بين المؤلف والمخرج - ألف باء - ١٩٦٨-١٩٦٩

٣ - نظرة في - تموز بفرغ الناقوس - الثورة - ١٩٦٨-١٩٦٩

١٣٩- لفتار - جريدة يومية

١ - يني فائق يعبر قبلة الموسم المسرحي - ١٩٦٦-١٩٦٧

٢ - علي حسن البياتي - املح بالين - ملحق المنار ١٨ ايار ١٩٦٨

١٤٠- عوسي الصبيتي

١ - حول المسرح العراقي - الثورة - ١٩٧١-١٩٧٢

١٤١- موكود العيني

١ - مصلحة من يا مصلحة السبينا والمسرح - الانوار ١٩٦٥-١٩٦٦

٢ - كراس جديد عن - الحركة المسرحية في العراق - كل شئ - ١٩٦٥-١٩٦٦

٣ - حول كتاب احمد فياض المغربي

١٤٢- مهدي الساموي

١ - وعلا لن تموت - الكفة - تشرين الثاني ١٩٦٧

٢ - الجراد وحصاد الموسم المسرحي - الثورة العربية - ١٩٦٧-١٩٦٨

٣ - الجراد وحصاد الموسم المسرحي - القسم الثاني - الثورة العربية - ١٩٦٧-١٩٦٨

١٩٤٤ - مجمع الموموي

- ٦ - « الشجار الطاعون » والعلاقة بين الموضوع والحبكة
- القسم الثالث - ١٧-١٩٧١
* الأقسام الثلاثة رد على مقالة الدكتور جيبيل
تصنيف
عن مسرحية « أشجار الطاعون » -
- ٧ - أعضاء على « أدب من بغداد » - المتن - كانون
الاول ١٩٦٢
* تأليف آدمون صبري
- ٨ - مسرحا بين التجربة والعرض - الثورة - ٣-١٩٦٦
* فيه إشارات الى « بيت أبو كمال » ليدي
حسون فريد و « ست فزاهم » ليوسف إلحاني
- ٩ - الرمز والصورة - الثورة - ٣١-١٩٦٦

١٥٢ - وهي العمال - مجلة اسبوعية يصدرها الاتحاد العام للعمال في العراق

- ١ - وهي العمال تسال ويوسف إلحاني يجيب - ٩
حزيران ١٩٦٩
* فيه إشارة الى مسرحية « الصخرة » تأليف
فؤاد التكرلي
- ١٥٣ - الوادي - مجلة اسبوعية لصاحبها خالد الكرو
١ - نمرة الوادي : مع كتاب المسرح العراقي - ٣٦
ايلول ١٩٥٩
* شارك في النمرة يوسف إلحاني وجيان وجيبيل
الجبوري ونورالدين فارس

١٥٤ - هادي الربيعي

- ١ - الرمز في مسرحية « الجراد » - التنقيح - آذار
١٩٧١ تأليف محي الدين زنكنه
- ١٥٥ - أهلال - مجلة شهرية تصدر في مصر
١ - الحركة المسرحية في العراق - لاجيد المغربي -
حزيران ١٩٦٥

١٥٦ - ياسين الناصر

- ١ - البحث عن شخصية المسرح العراقي - المتن
العربي - مارس ١٩٧٠
* « الغرافة » ليوسف إلحاني - المتن العربي - مايو
١٩٧٠
- ٢ - فهرست المسرحيات العراقية - الاعلام - حزيران
١٩٦٧
- ٣ - مسرحية « الغريب » والبحث عن الانشاء - الف باه
٢٥ آذار ١٩٧٠
* تأليف نورالدين فارس
- ٤ - عنسدا يكون « القبط » سائبا في الاقلام - كانون
الثاني ١٩٧١
* تأليف معاذ يوسف
- ٥ - مسرحية « حكاية لافاننا الاغراء » - الثقافة الجديدة -
تموز ١٩٧٠
* تأليف معاذ يوسف
- ٦ - اقتراحات جديدة في المسرح العراقي الحديث - الاداء
الدينامية - تشرين اول ١٩٦٨
- ٧ - الموسم المسرحي في البصرة - المتن العربي - كانون
الثاني ١٩٧٠
- ٨ - المسرح العراقي بين تطوّر الواقع وظهور المدارس
الحديثة - المتن العربي - آذار ١٩٧١

- ١ - حول كتاب « المسرحية العربية في العراق » - الف
باه - ٢٥ اب ١٩٧١ تأليف الدكتور عمر الطائي
- ٢ - تأملات في مسرحيتين - المتن العربي - آذار ١٩٧١
* حول « الغريب » و « الأسرة » ونورالدين
فارس
- ٣ - ملاحظات حول مسرحية « الجراد » - المسرح والمينما
ايلول ١٩٧١ * تأليف محي الدين زنكنه
- ٤ - دق في المسرح العراقي - الف باه - ٦ تشرين
الاول ١٩٧١ * فيه اشارات الى مسرحيات يوسف
إلحاني وطه سالم ونورالدين فارس ومادل كاظم
- ٥ - « الغريب » تأليف للذات الانسانية - النور -
٢٥-٣-١٩٧٠

١٥٨ - نزار عيسى

- ١ - « الاسوار » مسرحية شعرية تأليف خالد الشواف
- الرسالة اللبنانية - العدد الخامس السنة (٣) ٩٥٧
- ٢ - شيء عن المسرح العراقي - وهي العمال - ١٢
آيار ١٩٦٩

١٥٩ - نجيب عريو

- ١ - « تراب » مسرحية جديدة - الاداعة والتلميذون -
العدد الثاني - تشرين الثاني ١٩٦٨
- ٢ - « الدبدب » لعل الاطراف - المتن - ٢١ آذار ١٩٦٨
- ١٥٧ - نرين محمدي الجليل
١ - ناقدة كردية تقول شيئا عن « الحصار » - التنقيح
١٩٧١

١٥٨ - النصر - جريدة اسبوعية

- ١ - ماذا في الديفان له في حسن البياتي - ٣٠ تشرين
الثاني ١٩٦٧

١٥٩ - نصير التهر

- ١ - نمرة المسرح في البصرة - الف باه - ٨ تموز ١٩٧٠
- ٢ - نمرة المسرح في البصرة - النور - ٢٦-٣-١٩٧٠
(شارك في النمرة عبدالاله عبدالقادر وقصي البصري
ومحمد وهيب ومحمّد سالم وجبار البطيخ
وعبدالصاحب ابراهيم ونصير عودة وعبدالغفار
مالك الله وسعود جابر وعزيز الكبي ونجيب حسن
ومناج السعدي ونبيل صالح)

١٥٠ - نودي القراي

- ١ - اتجاه جديد في المسرح العراقي الحديث - الثقافة
الجديدة - نيسان ١٩٥٤

١٥١ - نورالدين فارس

- ١ - محنة النقد بين الاعواء والبن - الثورة العربية -
٣ تموز ١٩٦٥
* رد على نقد احمد تياض المغربي لمسرحية « أشجار
الطاعون »
- ٢ - « غوايس » في الظهيرة - الثورة العربية - ٦
تشرين اول ١٩٦٦
- ٣ - « الكراكي » وشباك المناكب - التنقيح - ١٠ نيسان
١٩٦٨
- ٤ - « أشجار الطاعون » والعلاقة بين الموضوع والحبكة
- القسم الاول - الثورة - ٣-١٩٧١
- ٥ - « أشجار الطاعون » والعلاقة بين الموضوع والحبكة
- القسم الثاني - الثورة - ١٠-٣-١٩٧١

- ١٠ - البحث عن شخصية المسرح العراقي - المصنف العربي - حزيران ١٩٧٠ .
 - ١١ - البحث عن شخصية المسرح العراقي - المصنف العربي - تموز ١٩٧٠ .
 - ١٢ - الممثل والغضبية - المصنف العربي - كانون الثاني ١٩٧١ .
- * تأليف نورالدين فارس *

١٥٧ - بعض لائق

- ١ - اسمعوا سرية الخوف عن المسرح العراقي - الثورة - ٢٢-٣-١٩٧٠ .
- * حول مسرحية « الغريب » لنورالدين فارس *
- ٢ - « البقرة الحلوب » لطفه سالم - الجمهورية - ٢٢-٤-١٩٧٠ .
- ٣ - « أشجار الطرايح » لنورالدين فارس - التآخي - ١٢-٩-١٩٦٧ .

١٥٨ - بعض ذكي

- ١ - « الفتح » انطلاقة جديدة وعمل مسرحي - الجمهورية - ١٣ أيار ١٩٦٨ .
 - ٢ - « ست دراهم » تحكي كعاج فرقة - الجمهورية - ١٤-٢-١٩٦٩ .
- * تأليف يوسف المانيق *

١٥٩ - يعقوب القزويني

- ١ - شهاب القصب ١٠ الانيسان - السينما - ١٠ تشرين اول ١٩٥٦ .

١٦٠ - يوسف عبدالمسيح ثروة

- ١ - بعض القيم الفنية في المسرح العراقي الراهن - المصنف العربي - آذار ١٩٧١ .
 - ٢ - « الفتح » بحث عن الرموز ودلالاتها - المسرح والسينما المصرية - العدد ٥٥ و٥٦ ١٩٦٨ .
 - ٣ - حيلة الرسم المسرحي في عام - ألف باء - ٣ حزيران ١٩٧٠ .
 - ٤ - المسرح العراقي في يوم المسرح العالمي - المسرح والسينما العراقية - مايو ١٩٧١ .
 - ٥ - الانسان والمسح والجراد - الثقافة الجديدة - نيسان ١٩٧١ .
- * حول مسرحية « الجراد » تأليف محي الدين زنگنه *

١٦١ - يوسف السباعي

- ١ - مسرحنا بعد الثورة - الثقافة الجديدة - كانون الاول ١٩٥٨ .

- ٢ - قصة المسرح الحديث - السينما - ٢٨ كانون اول ١٩٥٥ .

- ٣ - شهاب القصب الفنان الذي حبره المسرح العراقي - المصنف العربي - العدد الثالث ١٩٥٤ .

- ٤ - المسرح في مرحلته المعاصرة - السينما - ١٠ تشرين الاول ١٩٥٦ .

- ٥ - واقع المسرح العراقي - الثقافة الجديدة - كانون الاول ١٩٥٣ .

- ٦ - ليكن مسرحنا .. مسرح قضية - الثورة - ١٩-٤-١٩٧٠ .

- ٧ - « الغريبة » وبرنست والام شجاعة - التآخي - ١٩-٥-١٩٧٠ .

* رد على مقالة الدكتور داود سلوم *

- ٨ - المسرح العراقي فن يتخلف عن التركيب - الثقافة الجديدة - العدد الرابع ١٩٥٨ .

- ٩ - التمثيليات في كلياتنا ووجوب العناية بها - السينما - ٨ آذار ١٩٥٦ .

* اشارات

- ١ - هذا « المصنف » مع « الفهرست المسرحي » الذي نشر في عدد شهر آذار سنة ١٩٧١ ، من مجلة « الثقافة العربي » التي تصدرها وزارة الاعلام ، يشكل فصلا من كتاب عن المسرحية العراقية . أوشكت على انجازه ومن المؤمل ان يصدر في وقت قريب قادم .

- ٢ - رتب هذا « المصنف » حسب الحروف الابجدية (الاول والثاني) لاسماء الكتاب .

- ٣ - لا يحتوي هذا « المصنف » كل الكتابات التي نشرت عن الحركة المسرحية في العراق ، ان انني تقاضيت من كافة النقابات والدراسات التي كتبت عن العروض المسرحية ، التي لم يؤلفها كتاب عراقيون عدا ٤ ، علاقة مباشرة بواقع مسرحنا وبخاصة جانب التأليف منه .

- ٤ - ان هذا « المصنف » كمشاهدة اول متواضع وهو لذلك يطبع بملاحظات ذوي العلاقة من الكتاب والنقاد والعمالين في الوسط المسرحي والادبي وأرشادتهم وتوصياتهم حول النواقص التي يعترف بها ويرغب باكملها ..



الضاحون

شريط سينمائي حداثي جديد

